arta

ANUL XXXI NR. 11/1984

arta

ANUL XXXI NR. 11/1984

REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

REDACȚIA
Bulevardul Republicii 30, telefon 14.22.91, 70433 București

ADMINISTRAȚIA
Uniunea Artiștilor Plastici
str. Nicolae Iorga 42, telefon 50.20.45
71118 București

COLECTIVUL REDACȚIONAL
Vasile Drăguț, redactor șef, Ioan Horga, secretar responsabil de redacție, Horia Horșia, Mihai Drișcu, François Pamfil

RESPONSABIL DE NUMĂR
Ioan Horga

MACHETA ARTISTICĂ
Ioan Horga

PREZENTARE TEHNICĂ
Sanda Gusti

DIAPOZITIVE ÎN CULORI:
Dan Mohanu, Atanase Cartojan, Radu Braun, Constantin Dina

FOTOGRAFII ALB-NEGRU
Constantin Berdilă, Atanase Cartojan, Ion Dumitriu, Oana Niculiță, Mihai Oroveanu, Gheorghe Oprescu, Paul Petrescu, Kurt Vogl

Redacția mulțumește pentru deosebita amabilitate de a-i pune la dispoziție material fotografic de real interes documentar, necesar ilustrării articolului: « Estetica lui Tudor Vianu, o operă fundamentală »: *Muzeului literaturii române* pentru imaginile din pag. 26 sus, pag. 27 (facsimilele și imaginea din dr. jos);
Mariei Alexandrescu Vianu pentru fotografiile — parte inedite — din arhiva familiei, apărute în pag. 26 jos, pag. 27 (imaginile din st. jos și dr. mijloc), precum și pag. 28—29.

ABONAMENTE
Abonamentele se primesc la toate oficiile poștale, factorii poștali și la Ad-ția revistei ARTA din str. Nicolae Iorga 42, București

Costul unui abonament:
lei 360 anual (12 apariții); lei 180 — 6 luni

Pour l'étranger: ROMPRESFILATELIA — Le département export-import presses, Bucarest, Calea Griviței nr, 64—66, P.O. Box 12-201, Telex 10376 PRSFIR

Prix de l'abonnement: 33 dollars par an (12 numéros).

40541

Lei 30

TIPARUL: ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ « ARTA GRAFICĂ », CALEA ȘERBAN VODĂ 133 — 135, București, România.

CONGRESUL XIII	II	Voința fierbinte a întregii națiuni	
	III	Telegrama adresată de Uniunea Artiștilor Plastici din România Congresului al XIII-lea al Partidului Comunist Român	
	IV	Din Raportul Comitetului Central cu privire la activitatea Partidului Comunist Român în perioada dintre Congresul al XII-lea și Congresul al XIII-lea, și activitatea de viitor a partidului în vederea înfăptuirii obiectivelor dezvoltării economico-sociale în cincinalul 1986—1990 și, în perspectivă, pînă în anul 2000, a României, prezentat de tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU	
MONUMENTELE MARII EPOCI	2	Pași hotărîtori în dezvoltarea artei monumentale	Mircea Grozdea
CULOARE/SPAȚIU/TIMP	6	Funcții ale culorii	Amelia Pavel
CĂRȚI/IDEI	9	Friedländer și savoarea erudiției	D. Gr.
	10	« Portul popular de sărbătoare din România »	Anca Bratu
	11	« Stare de dor — poeți și pictori țărani »	Vasile Dobrian
CULOARE/SPAȚIU RUSTIC	12	Culoarea în spațiul locuinței țărănești	Paul Petrescu
ESTETICA SPAȚIULUI CROMATIC	14	Spațiu topologic — spațiu tensional	Ion Sușală
CRONICĂ	17	Pavel Codiță	R. Th.
CULOARE/ISTORIE	20	Spațiu cromatic — stil — civilizație	Răzvan Theodorescu
CRONICĂ	23	Grafică din Bulgaria	Th.R.
	24	Dincolo de vitraliu	Anca Vasiliu
	26	« Estetica » lui Tudor Vianu — operă fundamentală	Dan Grigorescu
COLECȚII/EXPOZIȚII	30	Etnografie africană	A. Ionescu Silvan
PREZENȚE ROMÂNEȘTI	32	O prestigioasă expoziție de artă la Atena	Barbu Brezianu
	34	Trienala de sculptură mică 1984, de la Budapesta	Octavian Barbosa
	36	Actualitatea internațională	Oana Sălișteanu Adina Kenereș
ATELIER 35	37	Tapiserie — desen — animație	Th.R.
	39	Jurnalul galeriilor	Theodor Redlow

COPERTA	I	Omagiu, ulei	Virgil Almășanu
	IV	Imn muncii, ceramică glazurată, I.U.P.S., Suceava	Iacob Lazăr, Traian Brădean

LE XIIIe CONGRÈS	II	La volonté ardente de la nation entière	
	III	Le télégramme adressée au XIIIe Congrès du Parti Communiste Roumain, par l'Union des Artists Plastiques de Roumanie	
	IV	Extraits du Rapport du Comité Central sur l'activité du Parti Communiste Roumain pendant la période comprise entre le XIIe et le XIIIe Congrès et sur l'activité future du parti en vue de la réalisation des objectifs du développement économique et social du quinquennat 1986—1990 et. en perspective. jusqu'à l'an 2000, de la Roumanie — présenté par le camarade NICOLAE CEAUȘESCU	
LES MONUMENTS DE LA GRANDE ÉPOQUE	2	Pas décisifs dans le développement de l'art monumental	Mircea Grozdea
COULEUR/ESPACE/TEMPS	6	Les fonctions de la couleur	Amelia Pavel
LIVRES/IDÉES	9	Friedländer et la saveur de l'érudition	D.Gr.
	10	Le costume traditionnel de cérémonie du paysan roumain	Anca Bratu
	11	État de « dor » — poètes et peintres paysans	Vasile Dobrian
COULEUR/ESPACE RUSTIQUE	12	La couleur dans l'espace du logis paysan	Paul Petrescu
L'ESTHÉTIQUE DE L'ESPACE CHROMATIQUE	14	Espace topologique — espace tensionnel	Ion Șușală
CHRONIQUE	17	Pavel Codiță	R.Th.
COULEUR/HISTOIRE	20	Espace chromatique-style-civilisation	Răzvan Theodorescu
CHRONIQUE	23	L'art graphique en Bulgarie	Th. Redlow
	24	Au-delà du vitrail	Anca Vasiliu
	26	« L'esthétique » de Tudor Vianu — œuvre fondamentale	Dan Grigorescu
COLLECTIONS/EXPOSITIONS	30	Ethnographie africaine	A. Ionescu-Silvan
PRÉSENCES ROUMAINES	32	Une prestigieuse exposition d'art roumain à Athènes	Barbu Brezianu
	34	Triennale internationale de petite sculpture, Budapest'84	Octavian Barbosa
	36	L'actualité internationale	Oana Sălișteanu Adina Kenereș
ATELIER 35	37	Tapisserie — dessin — film d'animation	Th.R.
	39	Le journal des galéries	Theodor Redlow

COUVERTURE	I	Hommage, huile	Virgil Almășanu
	IV	Hymne au travail, céramique à glaçure, IUPS Suceava	Iacob Lazăr Traian Brădean

XIII-й СЪЕЗД	II	Горячая воля всей нации	
	III	Телеграмма Союза Художников Румынии XIII-му Съезду Румынской Коммунистической Партии	
	IV	Из Доклада Центрального Комитета о деятельности Румынской Коммунистической Партии за период между XII-ым Съездом и XIII-ым Съездом и о будущей деятельности партии в виду осуществления объективов социально-экономического развития Румынии в пятилетке 1986—1990 г.г. и в перспективе, до 2000-го года, представленного товарищем НИКОЛАЕ ЧАУШЕСКУ.	
ПАМЯТНИКИ ВЕЛИКОЙ ЭПОХИ	2	Решающие шаги в развитии искусства общественного форума	Мирча Гроздя
ЦВЕТ/ПРОСТРАНСТВО/ВРЕМЯ	6	Функции цвета	Амелия Павел
КНИГИ/ИДЕИ	9	Фридландер и наслаждение эрудиции	Д. Гр.
	10	« Народный праздничный костюм в Румынии »	Анка Брату
	11	« Состояние стремления — поэты и художники крестиане »	Валиле Добриан
ЦВЕТ/СЕЛЬСКОЕ ПРОСТРАНСТВО	12	Цвет в крестианском жилище	Пауль Петреску
ЭСТЕТИКА ХРОМАТИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА	14	Топологическое пространство — напряженное пространство	Ион Сушалэ
ХРОНИКА	17	Павел Кодицэ	Р. Т.
ЦВЕТ/ИСТОРИЯ	20	Хроматическое пространство — стил — цивилизация	Рэзван Теодореску
ХРОНИКА	23	Графика Н. Р. Болгарии	Т. Р.
	24	По ту сторону витража	Анка Василиу
	26	« Эстетика » Тудора Виану — фундаментальный труд	Дан Григореску
СОЛЛЕКЦИИ/ВЫСТАВКИ	30	Африканская этнография	А. Ионеску-Сильван
РУМЫНСКОЕ ПРИСУСТВИЕ	32	Престижная художественная выставка в Афинах	Барбу Брезяну
	34	Малая скульптура в Будапеште	Октавиан Барбоса
	36	Международная жизнь	Оана Сэлиштяну Адина Кенереш
МАСТЕРСКАЯ 35	37	Рисунок — мультипликация — тканье	Т. Р.
	39	Журнал галерей	Теодор Редлов

ОБЛОЖКА	I	Дань уважения, масло	Вирджил Алмэшану
	IV	Гимн труду, глазурированная керамика, ИУПС, Сучава	Якоб Лазэр и Траян Брэдян

https://biblioteca-digitala.ro

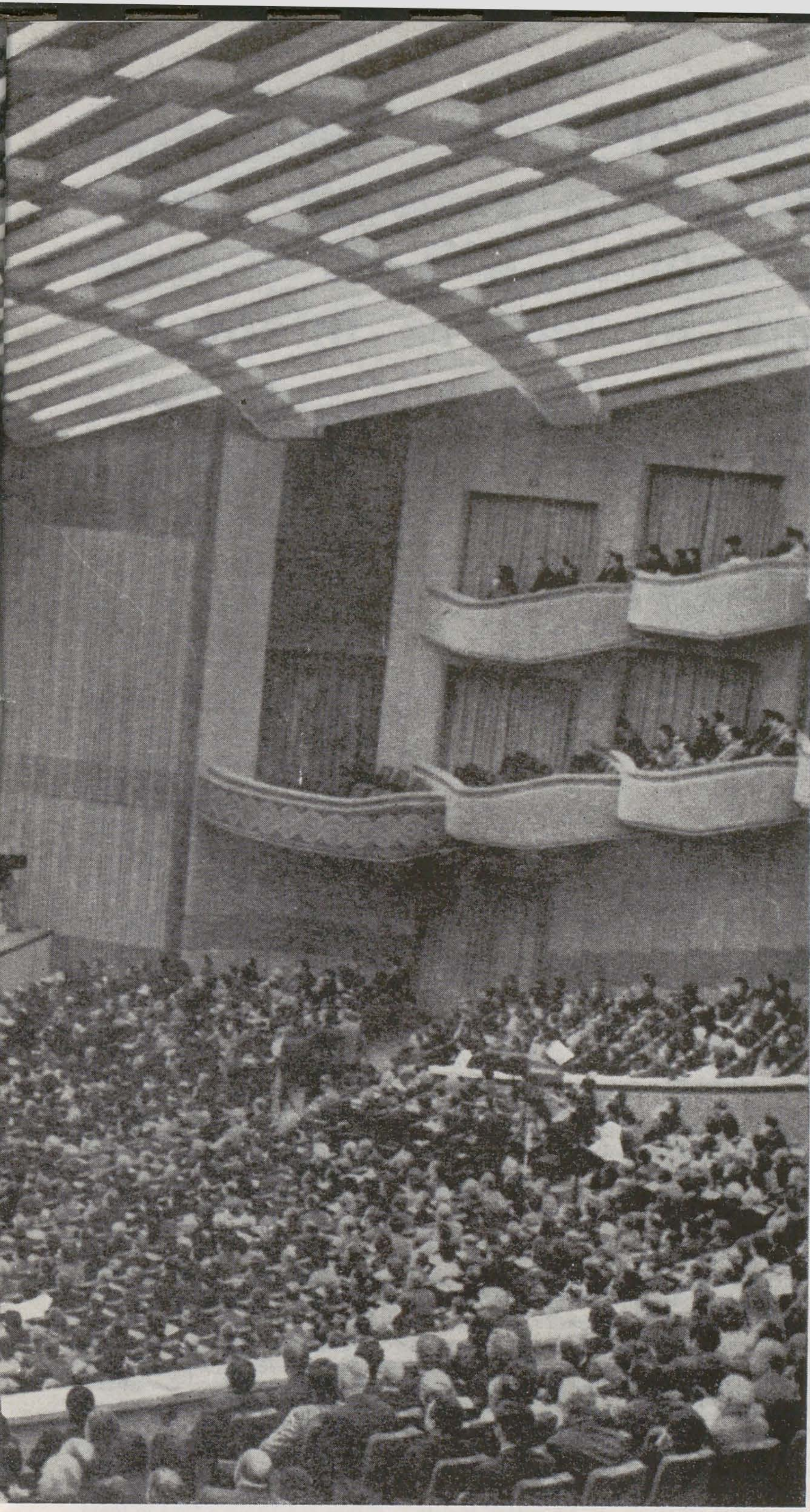
https://biblioteca-digitala.ro

voința fierbinte a întregii națiuni

Întregul nostru popor a fost de curînd martorul desfășurării marelui eveniment istoric, unul din acele evenimente care creează jaloanele desvoltării unei civilizații și societăți: Congresul al XIII-lea al Partidului Comunist Român. Magistralul Raport prezentat de tovarășul Nicolae Ceaușescu, analiza revelatoare a realităților României de azi, a trăsăturilor care caracterizează democratismul de substanță al vieții noastre, politice și sociale de astăzi, demonstrează indestructibila unitate a poporului în jurul partidului și a Secretarului său General, avîntul constructiv, fără seamăn, care însuflețește efortul creator al oamenilor muncii din țara noastră, din toate domeniile activității spirituale și materiale. Tabloul vast înfățișat în Raport este al unui popor înțelept și harnic, în continuu progres, stăpîn pe destinele sale, al unei națiuni care a străbătut într-un timp istoricește foarte scurt, trepte importante de desvoltare, de la societatea burghezo-moșierească de acum patru decenii, la societatea socialistă multilateral desvoltată în care trăim. Lucrările marelui forum democratic și, în mod deosebit, cu o uriașă pregnanță și forță vizionară, Raportul Secretarului General, au desfășurat în fața partidului un vast program de noi transformări revoluționare, de înfăptuiri mărețe pentru prosperitatea și înălțarea spirituală a poporului, pentru construirea unei vieți și a unei conștiințe noi, a unui om nou, liber, demn, profund responsabil. Ampla desbatere a constituit — sublinia tovarășul Nicolae Ceaușescu — *« o puternică*

https://biblioteca-digitala.ro

CONGRESUL XIII PCR



În spiritul intensului avînt revoluționar care a caracterizat lucrările marelui forum, în spiritul atmosferei de puternică mobilizare a energiilor creatoare ale națiunii, de fierbinte patriotism și de încredere nestrămutată în justețea politicii partidului, Congresul, dînd glas voinței unanime, a reales în funcția supremă de Secretar General al Partidului Comunist Român, pe tovarășul Nicolae Ceaușescu, marele patriot și luptător revoluționar, constructor al României de azi, personalitate de frunte a vieții politice internaționale. Această opțiune unanimă are semnificația unei ferme, adînci opțiuni a întregului popor pentru continuarea neabătută a uriașului proces revoluționar condus de partid, pentru înflorirea mai departe a patriei noastre libere și demne, pentru ridicarea civilizației românești pe noi culmi de progres și lumină. Realegerea tovarășului Nicolae Ceaușescu este garanția împlinirii marilor idealuri revoluționare de pace și libertate cărora Secretarul General al partidului, comunist exemplar și conducător încercat, le-a consacrat, cu abnegație și fermitate partinică, întreaga lui viață. Oamenii de cultură din țara noastră văd în votul de realegere care a exprimat voința fierbinte a țării, temeiul înălțării mai departe a culturii și artei românești în înălțarea cuprinzătoare a întregii noastre societăți, către comunism.

Arta

afirmare a unității politico-organizatorice a partidului nostru, forța politică conducătoare a întregii națiuni. Se poate afirma cu deplin temei că toate documentele prezentate Congresului al XIII-lea reprezintă voința întregului partid, răspund intereselor vitale ale întregului nostru popor. [. . .]

Congresul al XIII-lea va trebui să dea un nou și puternic impuls luptei revoluționare a partidului nostru, unității și forței sale politice și organizatorice, să afirme cu putere spiritul său cutezător, vizionar, deschis mereu noului, să asigure tinerețea sa permanentă, manifestarea sa ca centru vital al întregii națiuni de la care emană lumina și vigoarea societății noastre socialiste.»

Telegrama adresată de Uniunea Artiștilor Plastici din România Congresului al XIII-lea al Partidului Comunist Român

În acest moment solemn, de o epocală importanță în viața României Socialiste, artiștii plastici dau glas adeziunii lor fierbinți la clarvăzătoarea și înțeleapta politică a partidului de impetuoasă și armonioasă dezvoltare a patriei, de înălțare a ei pe noi culmi de civilizație și progres, pentru triumful cauzei socialismului și comunismului. Dedicăm cele mai de seamă creații artistice, oglindind mari elanuri patriotice și revoluționare Congresului al XIII-lea al Partidului Comunist Român, aduse în conștiința maselor de ample expoziții tematice, celebrînd lupta precursorilor și epopeea muncii socialiste, cele mai de seamă realizări în domeniul artei monumentale, pe care le-am visat drept efigii durabile în piatră și bronz ale unei epoci de strălucitoare împlinire spirituală a națiunii noastre socialiste.

Dorim să ne exprimăm încă o dată, în fața Congresului al XIII-lea al Partidului Comunist Român — alături de întregul popor — totala și entuziasta noastră adeziune la realegerea tovarășului Nicolae Ceaușescu, personalitate unică a istoriei românești, ardent spirit revoluționar, în funcția supremă de secretar general al Partidului, văzînd în aceasta cea mai sigură garanție a înfăptuirii celor mai scumpe idealuri ale poporului nostru, a întăririi și înfloririi fără precedent a patriei noastre dragi, semnul cel mai convingător al unității întregului popor în jurul partidului.

Cu adîncă satisfacție am luat cunoștință de magistralele idei cuprinse în Raportul prezentat de tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretar general al Partidului la cel de al XIII-lea Congres, trăind un moment de vibrantă mîndrie patriotică în fața măreţului bilanț al realizărilor obținute în ultimii cinci ani, în fața marilor perspective de dezvoltare a patriei, în toate domeniile care au darul să ne mobilizeze și mai mult, spre a oferi oamenilor operele așteptate, acea frescă minunată a prezentului socialist, imagine a unor transformări istorice inegalabile, pregătind viitorul de aur al României.

Ne angajăm, cu toată energia, cu toată puterea noastră de muncă să dăm țării opere inspirate și luminoase, monumente impunătoare cu profund mesaj militant, preamărind lupta și sacrificiile înaintașilor, a comuniștilor pentru înfăptuirea năzuințelor de libertate națională și socială, efortul constructiv contemporan, care să contribuie la formarea unui om nou, cu înaltă conștiință revoluționară, cu nețărmurită dragoste de țară, așa cum ne-a învățat secretarul general al Partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, așa cum dictează adîncile noastre convingeri de creatori comuniști, atașați din adîncul inimii, valorilor perene ale spiritualității românești, ideilor și chemărilor Partidului nostru.

Uniunea Artiștilor Plastici
Președinte
ION IRIMESCU

https://biblioteca-digitala.ro

Raportul Comitetului Central cu privire la activitatea Partidului Comunist Român în perioada dintre Congresul al XII-lea și Congresul al XIII-lea și activitatea de viitor a partidului în vederea înfăptuirii obiectivelor dezvoltării economico-sociale în cincinalul 1986—1990 și, în perspectivă, pînă în anul 2000, a României

PREZENTAT DE TOVARĂȘUL NICOLAE CEAUȘESCU

Din capitolul: « Activitatea politico-ideologică de ridicare a conștiinței socialiste și formare a omului nou »

În perioada care a trecut de la Congresul al XII-lea, Comitetul Central al partidului, organele și organizațiile de partid au desfășurat o vastă activitate politico-ideologică, de ridicare continuă a conștiinței și educare comunistă a tuturor membrilor de partid.

În învățămîntul de partid de masă sînt cuprinși peste 3,1 milioane membri de partid și alți oameni ai muncii. În Academia de partid și în școlile interjudețene sînt pregătiți anual peste 12.000 activiști de partid. De asemenea, au loc sistematic instruiri și consfătuiri de scurtă durată cu activul de partid. Se poate spune că munca politico-ideologică, de ridicare continuă a nivelului de pregătire a activului și cadrelor de partid a avut și are un rol important în întreaga activitate de creștere a rolului conducător al partidului în societate.

În același timp, sub conducerea partidului, organele de stat, organizațiile de masă și alte organizații desfășoară o largă activitate politico-educativă de formare a omului nou, constructor conștient al socialismului și comunismului. Un rol important îl are în această direcție Festivalul național « Cîntarea României ». Îndeplinirea în bune condiții a hotărîrilor ce vor fi adoptate de Congresul al XIII-lea, afirmarea cu tot mai multă putere a rolului partidului de forță politică conducătoare a întegii națiuni impun ridicarea la un nivel superior a activității ideologice a tuturor organelor și organizațiilor de partid.

În acest sens este necesar să crească preocuparea pentru pregătirea politico-ideologică a cadrelor de partid, a activului, a tuturor comuniștilor. Trebuie să se asigure perfecționarea școlilor de partid pentru formarea cadrelor de revoluționari de profesie, cu un înalt nivel de cunoștințe teoretice, cu o temeinică pregătire politico-organizatorică. Un accent deosebit se va pune pe însușirea metodelor și stilului revoluționar de muncă, pe cunoașterea profundă a problemelor de organizare a activității de partid și a controlului îndeplinirii hotărîrilor.

În același timp, trebuie acționat pentru ridicarea nivelului și eficienței învățămîntului politico-ideologic de masă, care trebuie să înarmeze pe comuniști, pe oamenii muncii cu principiile fundamentale ale partidului, obiectivele și sarcinile ce revin fiecărui domeniu de activitate, să asigure dezvoltarea conștiinței revoluționare, însușirea trăsăturilor moral-politice ale omului nou, participarea activă a membrilor de partid, a celor ce muncesc la înfăptuirea Programului Partidului.

Schimbările care au loc în societatea noastră și pe plan mondial fac necesar să desfășurăm o tot mai intensă activitate educativă, ideologică, pentru studierea și înțelegerea fenomenelor economico-sociale, a acțiunii legilor dialecticii în dezvoltarea societății omenești, pentru a da răspuns științific problemelor ridicate de viață, de evoluția umană.

La baza întregii activități trebuie să punem permanent concepția revoluționară materialist-dialectică, socialismul științific — știința transformării revoluționare a lumii. În cadrul activității ideologice trebuie să se studieze temeinic schimbările produse în societatea românească ca rezultat al dezvoltării forțelor de producție, noua structură socială, noile relații de producție și sociale. Este necesar să se analizeze, de asemenea, cum se afirmă modul de producție socialist, precum și dezvoltarea proprietății socialiste de stat și cooperatiste — interdependența și perspectiva acestei proprietăți — ca o condiție obiectivă a făuririi cu succes a societății socialiste multilateral dezvoltate și înaintării spre comunism.

Activitatea ideologică trebuie să studieze noile probleme care apar în sistemul de repartiție și de muncă, în înfăptuirea principiilor eticii și echității socialiste, în realizarea raportului optim între veniturile mari și mici. Societatea noastră asigură o repartiție echitabilă între toți oamenii muncii în raport de activitatea depusă și, în același timp, creșterea continuă a cointeresării materiale, ținînd seama de diviziunea muncii, de contribuția pe care fiecare categorie sau om al muncii o aduce la dezvoltarea economico-socială a țării. O atenție deosebită va trebui acordată, în perioada următoare, elaborării căilor trecerii treptate la aplicarea în viață a principiilor comuniste de muncă, de viață, de repartiție. Pornind de la studierea practicii, a experienței, a vieții, activitatea ideologică, cercetarea din domeniul științelor sociale trebuie să lumineze calea înaintării ferme a României spre cele mai înalte culmi ale comunismului. *(Aplauze puternice, prelungite)*. În întreaga activitate ideologică, în învățămîntul de partid este necesar să se asigure studierea filozofiei marxist-leniniste, a lucrărilor de bază ale lui Marx, Engels și Lenin, precum și alte lucrări teoretice, contemporane. În acest sens, este necesar ca Secretariatul Comitetului Central al partidului să asigure tipărirea lucrărilor necesare.

Activitatea ideologică trebuie să dezvolte spiritul revoluționar comunist, răspunderea față de cauza comunismului în patria noastră, precum și spiritul solidarității internaționale. În acest fel, partidul nostru își va aduce o contribuție activă la dezvoltarea concepției revoluționare, la teoria și practica socialismului și comunismului în lume. *(Aplauze puternice, prelungite)*.

În același timp este necesară, așa cum am menționat, desfășurarea unei intense munci politico-educative, de formare a omului nou. Va trebui să fie intensificată activitatea multilaterală de ridicare a conștiinței socialiste, revoluționare a tuturor oamenilor muncii, de combatere hotărîtă a diferitelor manifestări și mentalități obscurantiste, înapoiate despre muncă și viață. Să nu uităm nici un moment că mai continuă să se manifeste diferite concepții străine, mentalități ale vechii societăți burghezo-moșierești, că nu toți cetățenii au rupt definitiv cu mentalitățile și practicile din trecut, că, din păcate, acestea mai influențează chiar și unii tineri. În același timp, nu trebuie uitat că din afară continuă încă să pătrundă tot felul de influențe străine concepției noastre revoluționare despre lume și viață. Se mai manifestă sub diferite forme concepții naționaliste, șoviniste. Iată de ce este necesar să se intensifice activitatea de educare, de combatere hotărîtă a vechilor concepții, a influențelor care pătrund din afară. Activitatea politico-educativă trebuie să sublinieze în mod consecvent marile realizări obținute de poporul nostru în construcția socialismului, superioritatea modului de viață socialist, a principiilor de etică și echitate socialistă, de egalitate în drepturi între toți cetățenii patriei noastre. Trebuie să luăm atitudine hotărîtă împotriva diferitelor manifestări mistice și obscurantiste, care împiedică înțelegerea raporturilor reale dintre om și natură, a legilor care guvernează universul, a cerințelor obiective ale dezvoltării sociale — și care constituie o frînă în lupta omului pentru făurirea conștientă a propriului său destin.

De asemenea, este necesar să fie combătute cu hotărîre orice manifestări de naționalism, șovinism, antisemitism și alte forme de înjosire a omului, străine concepției revoluționare, socialiste. Aceste manifestări aparțin trecutului, perioadei capitaliste, imperialiste, societății împărțite în clase antagoniste, care totdeauna au acționat pentru dezbinarea și învrăjbirea oamenilor de diferite naționalități. În societatea noastră trebuie să dispară pentru totdeauna astfel de manifestări!

Să facem totul pentru întărirea prieteniei și frăției dintre toți cetățenii patriei, fără deosebire de naționalitate! Combaterea naționalismului și șovinismului reprezintă o parte integrantă a muncii de formare a omului nou, cu o conștiință înaintată, constructor conștient al socialismului și comunismului! *(Aplauze puternice, îndelungate)*.

În țara noastră am rezolvat pentru totdeauna problema națională, pe baza concepției marxist-leniniste, a principiilor socialismului științific, asigurînd deplina egalitate în drepturi a tuturor cetățenilor patriei. Indiferent de naționalitate, de limba pe care o vorbesc, toți sîntem fiii unei singure patrii, toți sîntem cetățeni ai Republicii Socialiste România! *(Aplauze și urale puternice, îndelungate; se scandează « Ceaușescu și poporul! »)*.

Orice tolerare și, cu atît mai mult, încurajarea unor tendințe și manifestări naționaliste înseamnă a face jocul cercurilor reacționare imperialiste, pun în pericol relațiile de prietenie dintre popoare, servesc numai dușmanilor libertății, democrației, păcii și socialismului. *(Vii aplauze)*.

https://biblioteca-digitala.ro

De aceea trebuie să luăm poziție hotărîtă și să respingem cu hotărîre toate încercările făcute de către unele cercuri reacționare, imperialiste, de a denigra măre-țele realizări ale poporului nostru, politica națională justă a partidului și statului nostru muncitoresc-revoluționar.

În întreaga activitate politico-educativă de formarea a omului nou trebuie să punem pe prim plan dezvoltarea patriotismului revoluționar socialist, a dragostei față de patrie, a răspunderii și atașamentului față de popor, față de cuceririle sale revoluționare, a hotărîrii de a lupta și munci pentru făurirea socialismului și comunismului, pentru ridicarea continuă a bunăstării materiale și spirituale a poporului, pentru apărarea cuceririlor revoluționare, a independenței și suveranității României. *(Aplauze puternice, prelungite)*

În același timp, în activitatea noastră politico-educativă trebuie să dezvoltăm puternic spiritul solidarității internaționale, al prieteniei cu țările socialiste, cu popoarele țărilor în curs de dezvoltare, cu forțele înaintate de pretutindeni, cu toate popoarele care se pronunță pentru pace, pentru colaborare, pentru relații de egalitate între toate națiunile lumii. *(Aplauze puternice, îndelungate)*.

Să îmbinăm întotdeauna în mod dialectic educarea și dezvoltarea patriotismului socialist cu spiritul solidarității și prieteniei internaționale în lupta pentru progres economico-social, pentru colaborare și pace în lume !

În activitatea cultural-educativă trebuie să ridicăm la un nivel superior Festivalul național « Cîntarea României ». Formațiile cultural-artistice — în cadrul cărora participă sute de mii de oameni — trebuie să prezinte programe cultural-artistice educative, să aibă un rol mai însemnat în formarea conștiinței maselor largi populare și în participarea acestora la înflorirea culturii naționale. Casele de cultură, cluburile și căminele culturale trebuie să devină adevărate centre ale creației cultural-artistice, ale manifestării largi a spiritului creator al poporului nostru, care a fost întotdeauna făuritorul și păstrătorul celor mai înaintate tradiții de artă și cultură, al limbii române ! *(Aplauze puternice, prelungite)*.

Acum masele populare, poporul nostru trebuie să dea noi dimensiuni acestor tradiții, să îmbogățească și să adauge concepției noastre despre artă și literatură noi elemente desprinse din realitățile de astăzi ale țării, în care omul muncii, constructor al socialismului, constituie figura principală.

Întreaga activitate cultural-artistică educativă trebuie să servească poporului, să ofere programe care să reflecte permanent munca sa eroică, dorința sa de cunoaștere și virtuțile morale ce-i sînt caracteristice Este necesar să se asigure participarea activă a maselor populare la întreaga viață cultural-artistică a țării, ca parte integrantă a activității multilaterale de făurire a socialismului și comunismului în România.

Presa, radioteleviziunea trebuie să reflecte pe larg activitatea partidului, a statului, a întregului popor, să aibă un rol activ în unirea forțelor poporului pentru înfăptuirea politicii interne și externe, să prezinte, în forme specifice, lucrări și programe cultural-artistice cu un bogat conținut de idei și un profund caracter educativ.

Cinematografia, teatrele trebuie, de asemenea, să creeze filme și să pună în scenă piese inspirate din munca și viața poporului nostru. Acestea trebuie să redea, desigur, și trecutul, lupta revoluționară a partidului și poporului, dar și marea epopee a prezentului, prefigurînd, totodată, prin mijloacele cinematografiei și teatrului, ale artei în general, viitorul luminos al României socialiste.

Literatura, artele — care au cunoscut o puternică dezvoltare în anii socialismului și care în cincinalul trecut au dat noi opere de mare valoare, avînd un rol important în întreaga activitate cultural-educativă — trebuie să promoveze cu mai multă îndrăzneală spiritul revoluționar în noile creații. Este necesar să se realizeze opere literare de toate genurile care să reflecte pe larg marile realizări ale poporului român, epopeea constructorilor socialismului, care, într-o perioadă istorică scurtă, au ridicat patria noastră pe culmi înalte de progres și civilizație.

Eroismul muncitorilor, țăranilor, intelectualilor, întreaga activitate tumultuoasă de transformare revoluționară a țării oferă minunate posibilități literaturii și artei, creației de toate genurile, dînd subiecte pentru opere nepieritoare, care să ridice cultura și arta românească la un nivel mai înalt de dezvoltare, să contribuie la formarea conștiinței socialiste a poporului nostru, să însuflețească în muncă și viață tînăra generație, să înfățișeze perspectiva, viitorul luminos al patriei noastre. *(Aplauze puternice, prelungite)*

Așa cum am precizat încă la întîlnirea din 1965 cu creatorii din toate domeniile literaturii și artei, sursa de inspirație a tuturor operelor, eroii romanelor, ai întregii creații trebuie să fie oamenii muncii. Sursa de inspirație să fie izvorul viu al muncii, al vieții poporului nostru, nu ulcioarele, chiar aurite, care pot deforma realitățile. *(Vii aplauze)*. A sorbi apa nu din ulcioare, ci din izvoarele limpezi, dătătoare de viață, constituie — și va constitui întotdeauna — singura sursă adevărată de inspirație pentru toți creatorii patriei noastre, care doresc să scrie pentru popor, să trăiască împreună cu poporul ! *(Vii și puternice aplauze)*.

Numai trăind și scriind împreună cu poporul, pentru popor, participînd activ la făurirea prezentului și viitorului patriei noastre, creatorii de literatură și artă pot da opere de înaltă valoare, își pot îndeplini misiunea în formarea conștiinței revoluționare, în promovarea adevăratului umanism revoluționar al societății noastre socialiste, în care tot ce se realizează este destinat înfloririi patriei, omului, bunăstării și fericirii sale. *(Aplauze puternice, prelungite)*.

Întreaga activitate ideologică, politico-educativă și culturală de masă, creația literar-artistică trebuie să se desfășoare permanent sub conducerea politică a partidului. Organele și organizațiile de partid, comuniștii din aceste sectoare trebuie să facă totul pentru a-și îndeplini înalta misiune de a promova politica internă și externă a partidului, de a îndruma și conduce nobila muncă de educare și formare a omului nou, constructor conștient al socialismului și comunismului în România. *(Aplauze puternice, prelungite.)*.

La baza întregii activități politico-educative trebuie să stea programul ideologic al partidului, adoptat de Plenara Comitetului Central din iunie 1982 și aprobat de Conferința Națională a partidului. Avînd în vedere orientările de largă perspectivă, teoretice și practice, ale acestui program, consider necesar ca el să fie însușit și aprobat de Congresul partidului și să devină o parte integrantă a Programului de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate și înaintare spre comunism a României. *(Aplauze și urale puternice; se scandează îndelung « Ceaușescu — P.C.R. ! », « Ceaușescu — reales la al XIII-lea Congres ! »)*.

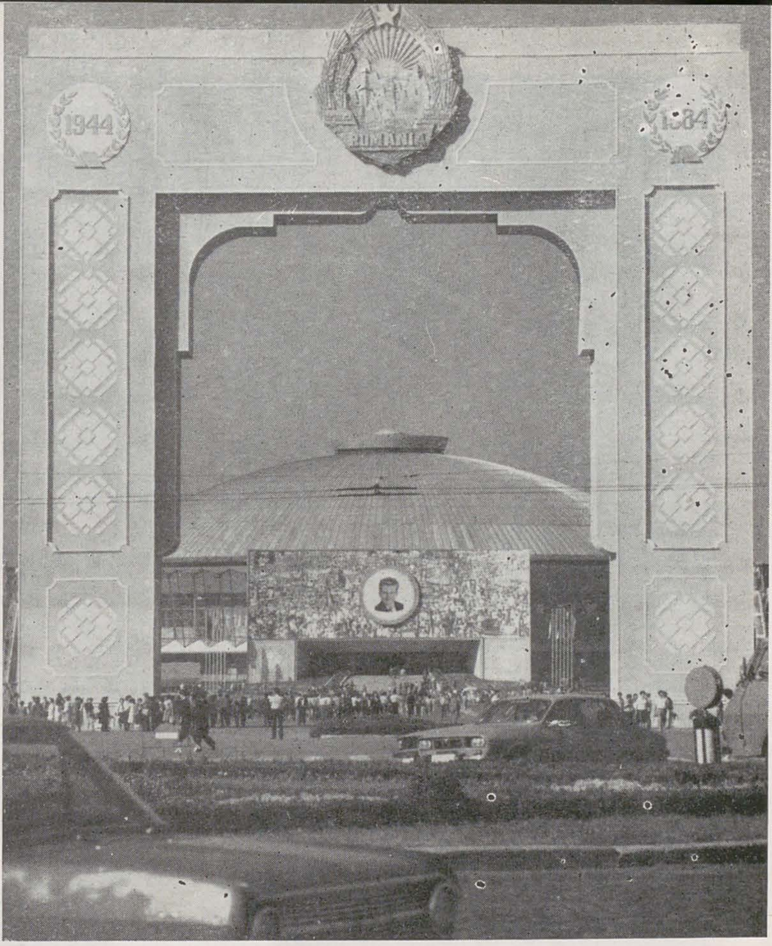
În același timp, pornind de la schimbările care au loc în societatea noastră, ca urmare a creșterii forțelor de producție în noua etapă de dezvoltare a patriei, precum și de la schimbările produse în viața internațională, se impune — așa cum am menționat — să intensificăm activitatea ideologică de cercetare legată de problemele perfecționării continue a societății noastre, de înțelegerea perspectivelor dezvoltării omenirii. Trebuie acționat pentru o cît mai bună înțelegere a legilor generale ale dezvoltării, în vederea aplicării conștiente a acestora la condițiile concrete ale societății noastre. Trebuie să avem permanent în vedere că generalul se realizează întotdeauna în condiții concrete și se afirmă în forme particulare, deosebite de la o țară la alta — așa cum suma experiențelor sociale particulare se exprimă în legile generale obiective ale dezvoltării societății omenești.

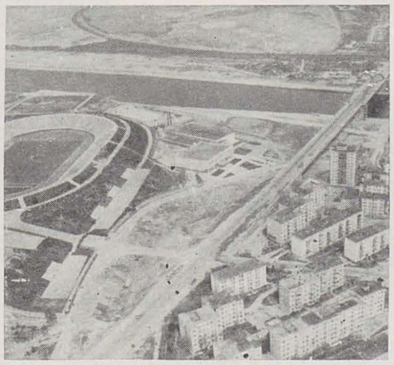
Se impune deci să dezvoltăm și să îmbunătățim continuu concepția noastră revoluționară despre lume și viață, activitatea ideologică. Ceea ce am realizat pînă acum și ceea ce cunoaștem astăzi constituie baza pentru o nouă cunoaștere și o nouă dezvoltare a teoriei, a concepției despre lume și viață.

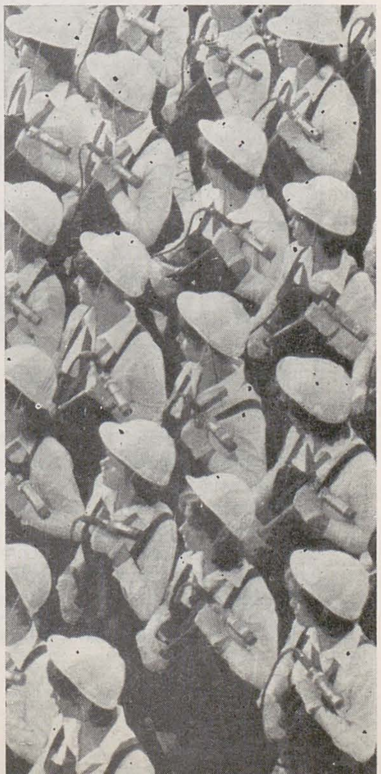
Cunoașterea naturii și societății nu are limite. În nici un domeniu nu s-a încheiat procesul revoluționar al cunoașterii ! Nu există realități și fenomene, legități ale dezvoltării lumii ce nu pot fi cunoscute, ci numai care nu sînt încă cunoscute. Iată de ce trebuie să acționăm permanent pentru înțelegerea și cunoașterea a noi și noi taine ale naturii și Universului, pentru aprofundarea legităților generale ale dezvoltării societății omenești, ale progresului uman — și să le punem la baza întregii opere de edificare a socialismului și comunismului în România.

1. Tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU și tovarășa ELENA CEAUȘESCU la inaugurarea « Monumentului Independenței 1877 » de GABRIELA MANOLE ADOC și GHEORGHE ADOC — Iași (1980)

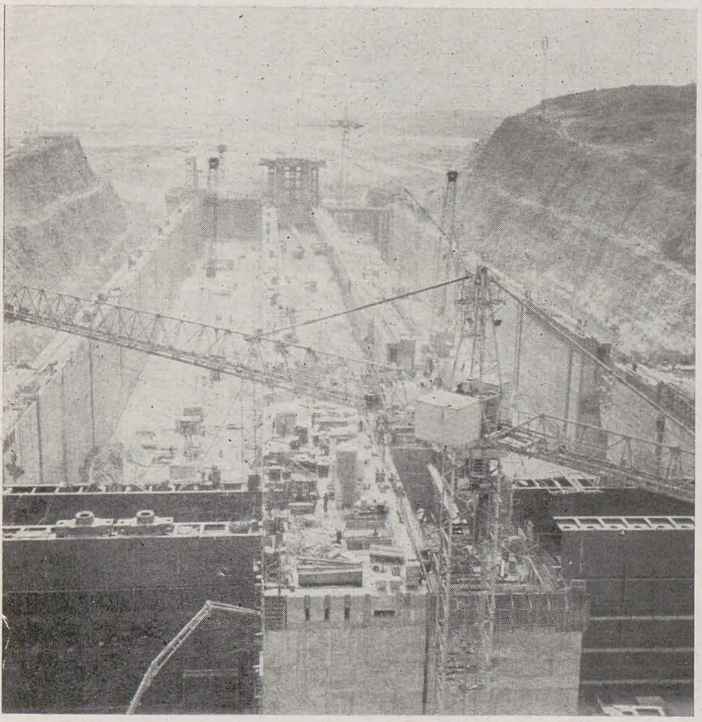
https://biblioteca-digitala.ro

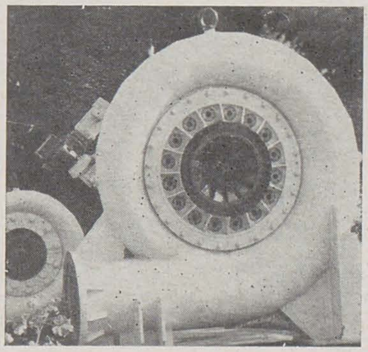


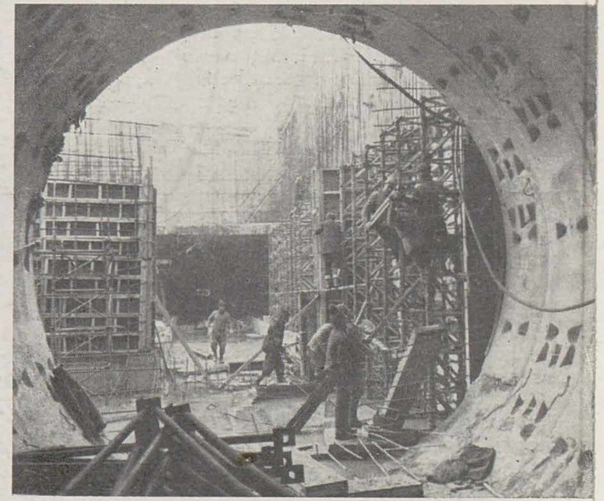




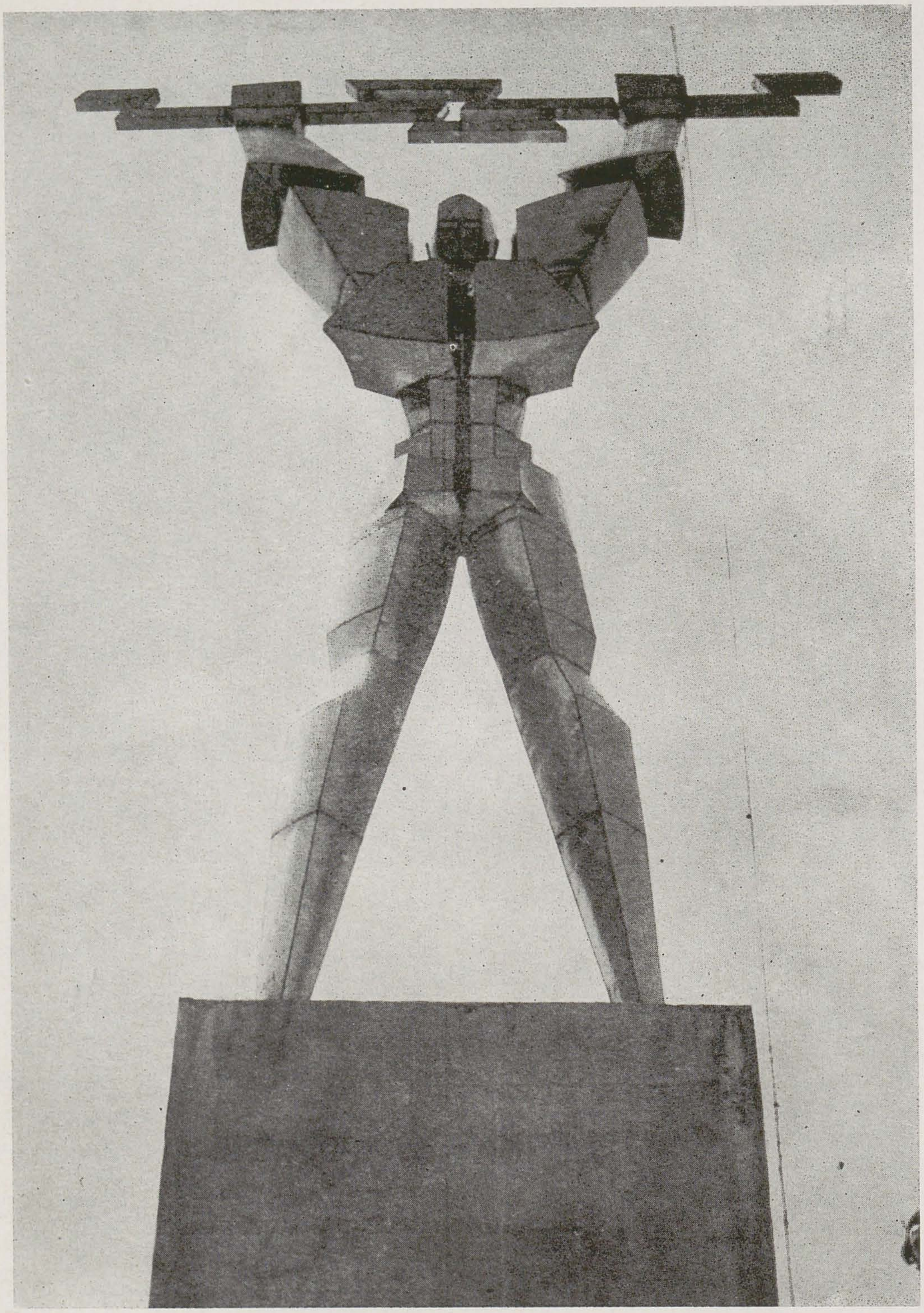
https://biblioteca-digitala.ro







https://biblioteca-digitala.ro



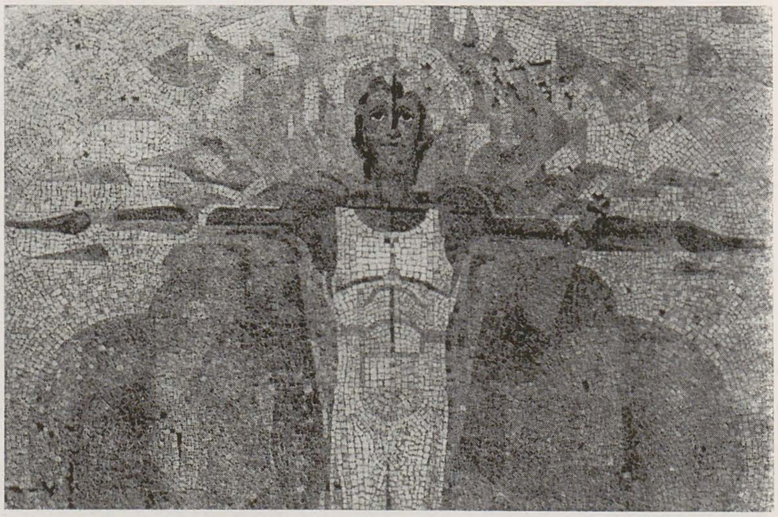
CONSTANTIN POPOVICI: *«Electrificarea»* — *barajul Vidraru, Hidrocentrala de pe Argeș (1971)*

pași mari hotărîtori în dezvoltarea artei monumentale românești

mircea grozdea

Procesul de urbanizare desfășurat în țara noastră în ritm susținut și cu profunde consecințe în transformarea modului de viață al întregii populații, a fost unul din cele mai complexe fenomene care au marcat activitatea ultimelor două decenii ale epocii socialiste. Reamenajări și modernizări îndeosebi în orașele vechi, construcția unor centre industriale puternice în localități rurale, ridicate rapid la rangul de așezări urbane, înălțarea unor cartiere noi în orașele reședință de județ după planuri îndrăznețe și cu largi deschideri de perspectivă, au constituit un efort de maximă încordare care a solicitat nu numai pe arhitecți și pe edili, dar și alte forțe angajate în această operă esențială pentru revoluționarea peisajului românesc. Astfel, așa cum era și firesc, o contribuție importantă au adus-o, între alții, artiștii plastici monumentaliști, cărora le-a revenit în bună parte decorarea noilor aglomerări urbane cu lucrări semnificative, în concordanță cu cerințele spirituale și cu formele de exprimare ale secolului. Se poate afirma că plastica românească monumentală a fost absorbită și asimilată în acești ultimi ani în viața orașului nou, supunîndu-se concepției, condițiilor și cerințelor materiale ale acestuia. Puține lucrări monumentale s-au realizat în acest răstimp în afara orașelor și atunci numai pentru a sublinia o așezare sau un eveniment istoric, sau pentru a puncta cu o efigie o neobișnuit de amplă construcție industrială. În principal, optica artistului plastic a fost modelată de problemele arhitecturii urbane moderne, de stringențele sale geometrice și de rigorile funcționale impuse de tehnica veacului. Pe nesimțite, de multe ori fără un cadru preorganizat, simbioza artă-arhitectură s-a înfăptuit în munca de zi de zi, într-o continuă experiență și adeseori îndelungă analiză pe teren, nu fără întîrzieri, ezitări și inerente soluții de compromis. Dar acest lent proces s-a intensificat an de an, a stîrnit un interes deosebit în rîndurile celor două profesii, a mobilizat resurse creatoare necunoscute în trecut, concretizîndu-se în timp în numeroase opere bi și tridimensionale cu semnificații majore și radical diferite de mărunta decorație de parc de odinioară. Creșterea nivelului estetic, reclamată de exigențele urbanizării s-a manifestat încă din faza proiectării lucrărilor. Concursurile pentru machetele de monumente organizate de Uniunea Artiștilor Plastici în ultima decadă au dovedit cu prisosință diversitatea de viziuni și

CONSTANTIN BERDILĂ: *«Sportul», (detaliu). Sala de gimnastică din Onești-Bacău*



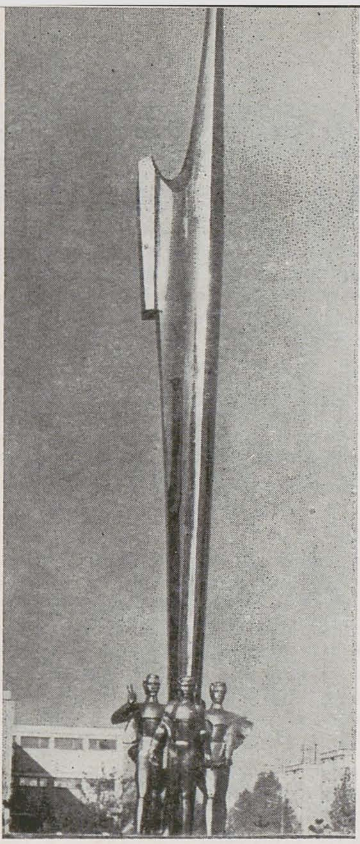
https://biblioteca-digitala.ro

soluții oferită de un număr considerabil de artiști, din toate generațiile și din toate genurile tradiționale ale artelor frumoase. Ultimul din aceste concursuri, extins în aproape doi ani de efort (1978—1980) — referitor la patru monumente de sculptură destinate noului centru politico-administrativ din capitală a oferit nu numai un evantai impozant de puncte de vedere, dar și o serie de inovații care implică direct arhitectura, forțînd anumite înnoiri în optica de tradiție a acesteia, în domeniul amplasării marilor piețe. Din revărsarea de fantezie și de interes profesional s-au putut selecta soluții, s-au popularizat idei, s-au familiarizat cadrele ce dispun de execuția artei de for public și s-a extins sensibil orizontul de gîndire națională în domeniul amintit. Deși rămase încă la stadiul de machete, în muzee sau în fototecile de specialitate, proiectele pentru monumentele « Victoria Socialistă », « Industrializarea », « Colectivizarea agriculturii » ș.a. oferă cronicarului plastic un material stufos, indispensabil înregistrării și aprecierii evoluției artiștilor monumentaliști în acești ultimi ani.

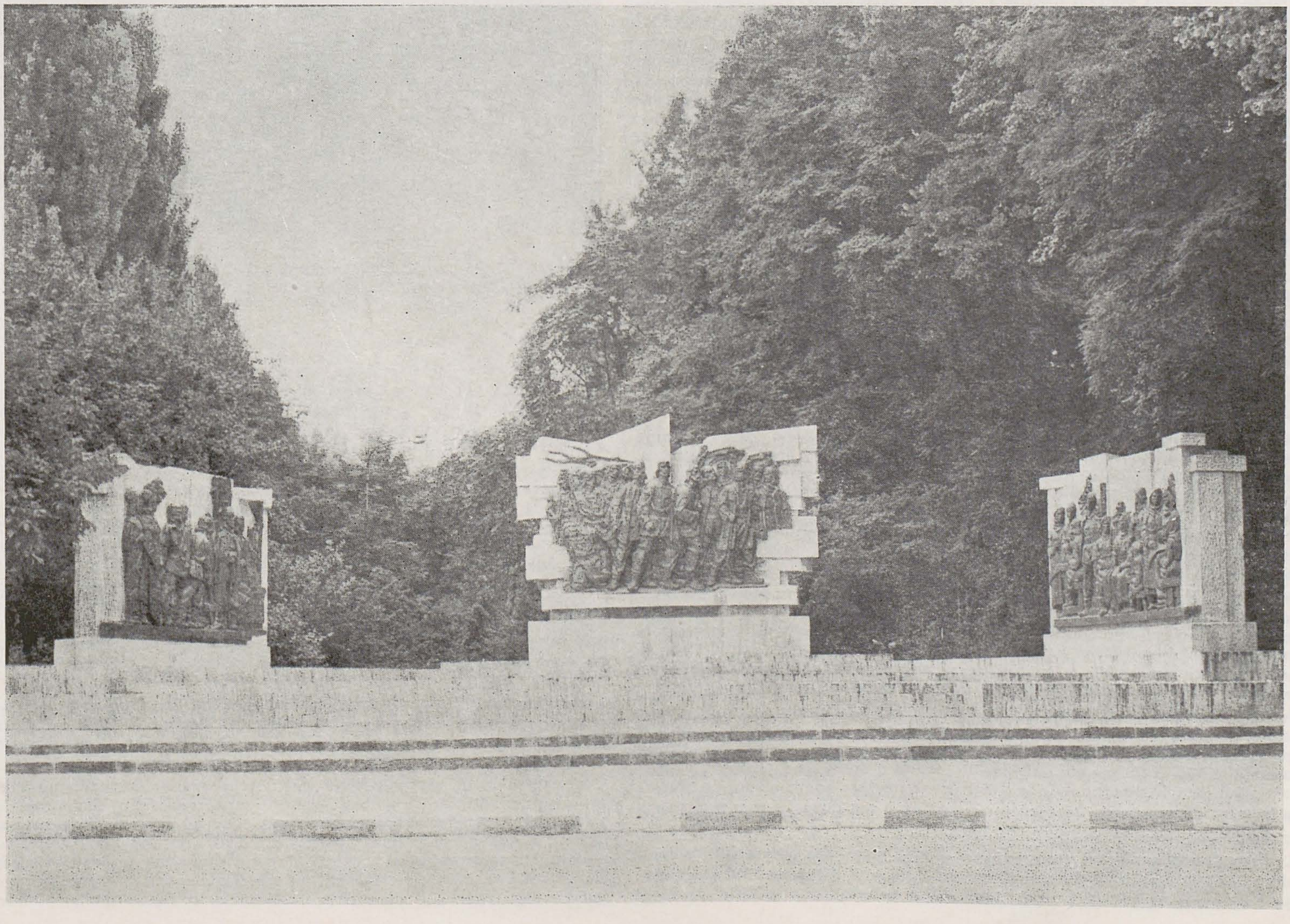
Încercînd o expunere a genurilor și direcțiilor de orientare ce s-au profilat în arta noastră monumentală, vom menționa în primul rînd, pentru ponderea culturală și ecoul de public, sculptura cu semnificație istorică. Cele șapte lucrări ecvestre în bronz, ridicate în ultimii zece ani, din care două poartă semnătura regretatului maestru *Ion Jalea* * reprezintă un moment de vîrf în arta statuară de tradiție din România, moment subliniat și de participarea unor artiști tineri ca autori de atare monumente. (*Mircea Ștefănescu* pentru « Ștefan cel Mare » la Podul Înalt — Vaslui, 1975, și *Florin Codre* pentru monumentul « Avram Iancu » la Tg. Mureș, 1978). Deși incompletă încă, din seria monumentelor închinate Centenarului Independenței de Stat a României (1877—1977) s-au finalizat pînă astăzi patru lucrări, în bronz și piatră: (la Iași — autori *Gabriela* și *Gh. Adoc;* la Oradea — autor *Const. Popovici;* la Calafat, autor *Pavel Bucur* și la Piatra Neamț — autor *Valentina Boștină*). Figurația realist-romantică, promovată de toți cei citați, păstrează linia unei reprezentări alegorice, cu accente lirice mai mult sau mai puțin vibrante, proprii fiecărui temperament. Elemente înnoitoare se găsesc în tratare, nu în concepție.

Cele două ansambluri de busturi înălțate la Blaj, în amintirea revoluției de la 1848 (Cîmpia Libertății — 1973) și la Giurgiu, în cinstea soldaților, eroi din războiul de independență (1977) — opere colective realizate îndeosebi de tineri sculptori, permit decelarea unor virtuți de expresie în portretistica noastră contemporană, în încercarea dificilă de a obține o unitate în diversitate.

* Monumentul « Decebal » (bronz) — Deva (1974) și Monumentul « Mircea cel Bătrîn » (bronz) — Tulcea (1973).



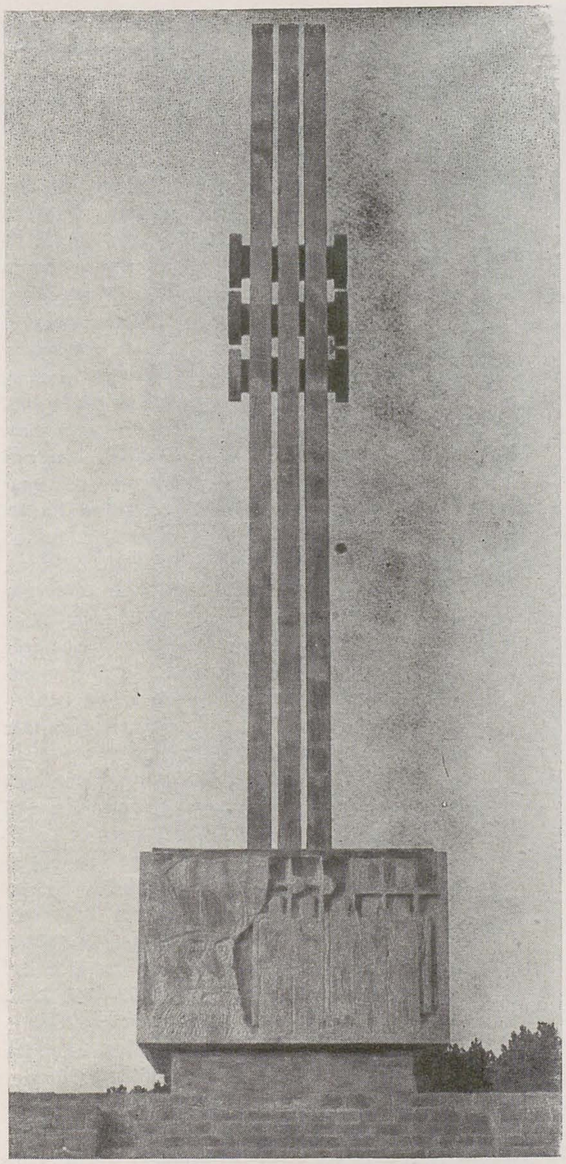
1. KOVACS ZOLTAN: *Mozaicul « Din viața studenților », Universitatea Babeș-Bolyai — Cluj (1975)*
2. CONSTANTIN LUCACI: *« Monumentul partizanilor » — Drobeta-Turnu Severin*
3. GAVRIL COVALSCHI: *« 1907 », Botoșani*

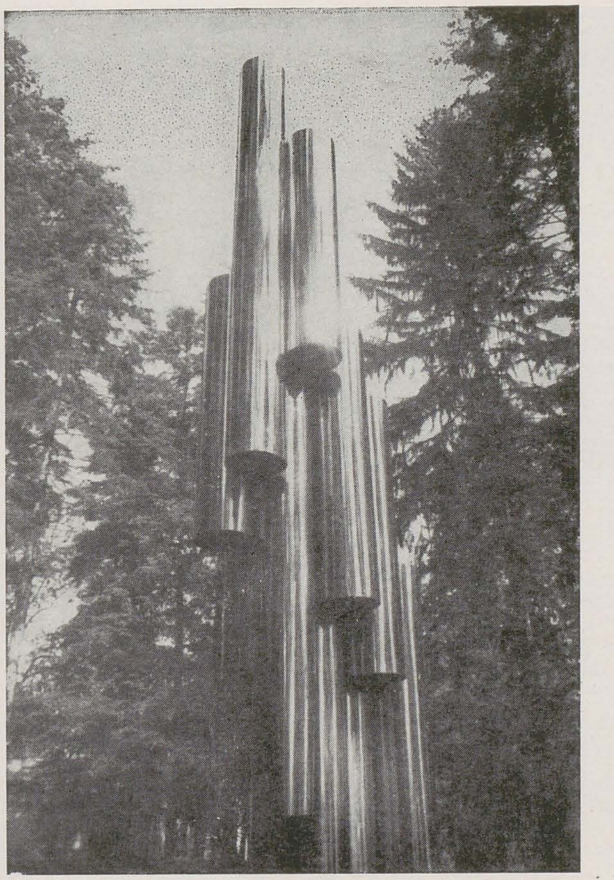


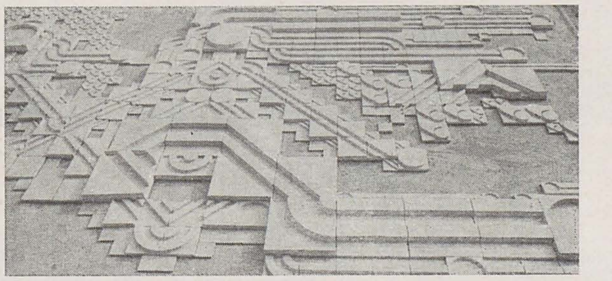
https://biblioteca-digitala.ro

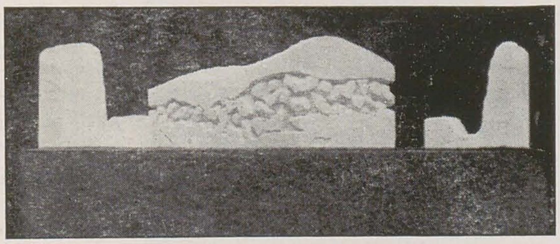
Părăsind tematica istorică, întîlnim în compoziția statuară de for, mai rară, dar cu o mai vădită greutate, cîteva lucrări în care autorii s-au orientat îndeosebi spre un expresionism pe care l-am mai calificat și în alte ocazii ca fiind specific latin și totodată național, în sensul că încearcă o sinteză între lirismul nostru tradițional și tratarea acuzată a chipului uman, în vederea redării cît mai dramatice a trăsăturilor sale interioare. Exemple grăitoare în acest sens se dovedesc statuile « George Bacovia » (bronz — Bacău, 1970) — autor *Constantin Popovici)* și « Ion Andreescu » (bronz — Buzău, 1973 — autor *Paul Vasilescu)*. Dar preocuparea pentru expresie se extinde și se adîncește. « Vlad Țepeș » (Giurgiu, 1976) în interpretarea lui *Mircea Ștefănescu* pare că părăsește amintirea din legenda lui Dracula, moștenită în arta noastră de la portretul gravat la Castelul Ambrass, pentru o viziune mai interiorizată și mai puțin feroce. Tot așa *Alexandru Deacu* readuce în actualitate pe « Nicolae Titulescu » (marmură, Craiova, 1984) fără a accentua asupra ingratei sale înfățișări fizice, dar în schimb folosind luminile ce cad pe albul marmurei pentru a sublinia clarvăzătoarea personalitate politică și rar întîlnita capacitate intelectuală a modelului. Dar exemplul cel mai remarcabil de expresionism specific îl constituie admirabilul monument « N. Bălcescu » (bronz) de *Mircea Spătaru*, înălțat în 1978 la Cristurul Secuiesc. Preocupări pentru portrete de expresie, încă atent studiate fiindcă esențiale pentru tipul comenzii sociale solicitate, s-au semnalat în numeroase alte ocazii, indiferent de materialul ales. Tratarea detaliilor expresive s-a diversificat, mînuirea efectelor de ecleraj s-a efectuat abil, curajos și convingător, atitudinea personagiilor depărtîndu-se de convențiile clasice și « pozele » de sorginte academică, pentru a cîștiga în sinceritate. (exemplu « Gh. Lazăr » de *Radu Aftenie* — piatră — Sibiu, 1984). Relieful monumental s-a practicat adeseori în răstimpul ultimilor ani, mai rar independent, dar atunci cu pretenția de a marca un eveniment important cu o puternică forță evocatoare (« Mihai Viteazul la Alba Iulia » — de *Horia Flămînd* — bronz, 1975) și « 1907 » de *G. Covalschi* (Botoșani) 1978 și adeseori pentru a placa un obelisc, o coloană sau un perete circular, ilustrînd fapte ce se cer rememorate, ca de pildă la Gurăslău (Sălaj) în amintirea ultimei izbînzi a lui Mihai Viteazul (autor *Victor Gaga)*, piatră, 1978.

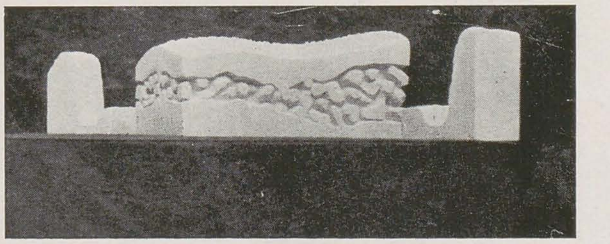
Sculptura decorativă în aer liber, destinată spațiilor urbane de agrement, s-a relevat cu deosebire în execuția fîntînilor din metal inox, animate de mecanisme cinetice. Este meritul sculptorului *Constantin Lucaci* de a fi inițiat la noi acest gen, concretizat în cîteva lucrări, îndelung comentate în ultimul deceniu, la Constanța, Vaslui și Drobeta Turnu Severin. Dar exemplul său a fost urmat și de alții, în genere în compoziții abstract-decorative elegante și dinamice, în acord cu geometria uneori monotonă a construcțiilor moderne, pe care o însuflețesc sau o personalizează. (Fîntîna de la Muzeul « G. Enescu » din Tescani Bacău, executată de *Napoleon Zamfir* în 1980).

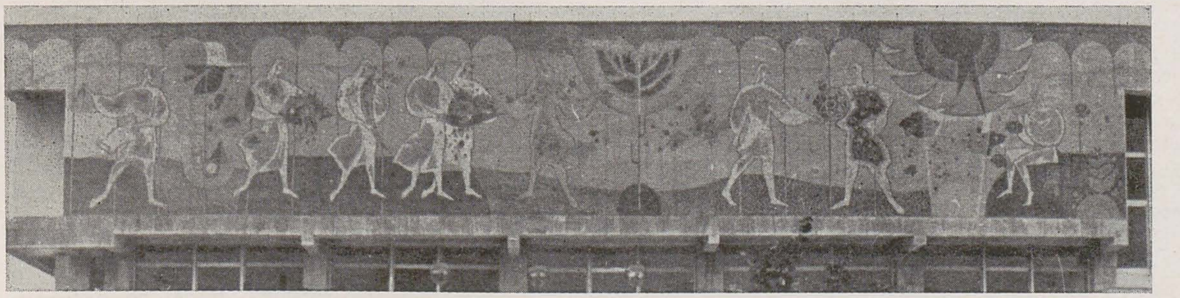












1. VICTOR GAGA: « Mihai Viteazul ». Gurăslău-Sălaj (1978)
2. NAPOLEON ZAMFIR: Fîntînă arteziană, Casa memorială « George Enescu », com. Tescani — Bacău
3. NAPOLEON ZAMFIR: Decorație parietală. Filatura de bumbac « Gura Humorului », Suceava
4—5. GHEORGHE MUREȘAN: Proiect pentru « Cenotaf eroilor Sarmașului »
6. DAN MOHANU: Mozaic, Fațada Casei Tineretului-Balș (1982)

Capitolul sculpturii monumentale nu poate fi încheiat fără a menționa fluxul remarcabil al evoluției lucrărilor estivale, realizate în taberele de vară, într-o covîrșitoare majoritate de către tineri artiști. În piatră, lemn sau metal, atare lucrări în care primează fantezia și capacitatea de improvizație a autorului, s-au dovedit în cele din urmă apte de a forma ansambluri de autentică valoare estetică — nu numai ambientală. La Măgura-Buzău, în 15 ediții consecutive s-a realizat un adevărat muzeu în aer liber, în care factorul unificator, calcarul moale de tradiție populară, pare că include în el o continuitate de gîndire și de exprimare proprie trecutului dar — cum se demonstrează pe loc — și prezentului. În peisajul heteroclit ochiul poate descoperi nu numai încercări meritorii și jocuri gratuite de bun gust, dar — nu rareori — compoziții inspirate care relevă

https://biblioteca-digitala.ro

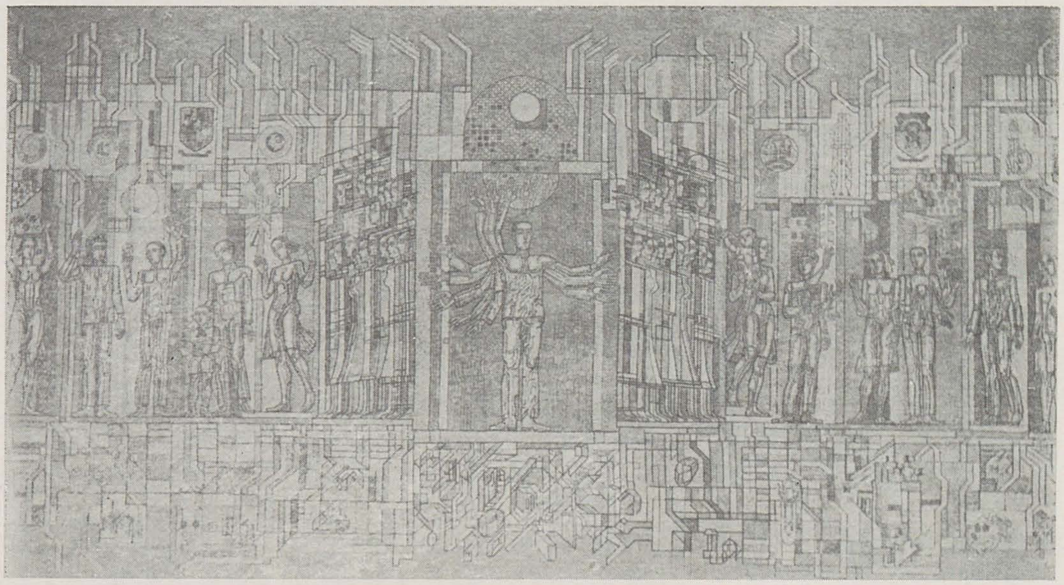
o monumentalitate intrinsecă, susceptibilă de a se desprinde din ansamblu şi a se constitui ca efigii de sine stătătoare. (« Burebista » — de *Radu Aftenie*). Încă mai impozant, ansamblul în metal de pe esplanada Dunării, săvîrşit în anii 1977—1978, cuprinde cîteva piese masive ce depăşesc cu mult valoarea ornamentală prezumată, înscriindu-se în zona unei sculpturi expresionist-abstracte, de rapeluri simbolice, deosebit de originale ca factură şi tratare a unui material ingrat şi rece. Fără pretenţia de eternitate, sculptura estivală, realizată în tabere, aderă unei concepţii rustice, legată de ritualuri cu profunde rădăcini în ethosul naţional. E o formă fericit găsită — după ezitări şi căutări — a unei monumentalităţi specifice nouă, susceptibilă de a fi aprofundată în timp şi convertită în noi imagini — independent de materialul ales, cu noi valenţe arhitecturale şi ambientale, de astă dată înscrise nu în mediul urban, ci în spaţiul silvestru sau în orice caz în mijlocul unei naturi generoase şi captivante. Cînd un astfel de ansamblu se execută de un singur artist, după un proiect ce se supune unor bune intenţii manifestate de o comunitate sătească binevoitoare şi evoluată ca gust (cum este cazul cu ciclul de lucrări în piatră început de trei ani şi continuat cu zel şi răbdare de sculptorul *Mihai Buculei* la Buteni-Arad în 1981—1984) experienţa promite o deschidere cu totul neobişnuită, o inovaţie deosebit de fertilă în comanda socială, imbold şi speranţă pentru sculptori şi prilej de reverie pentru cei ce aspiră la dotarea peisajului românesc cu o zestre artistică nouă.

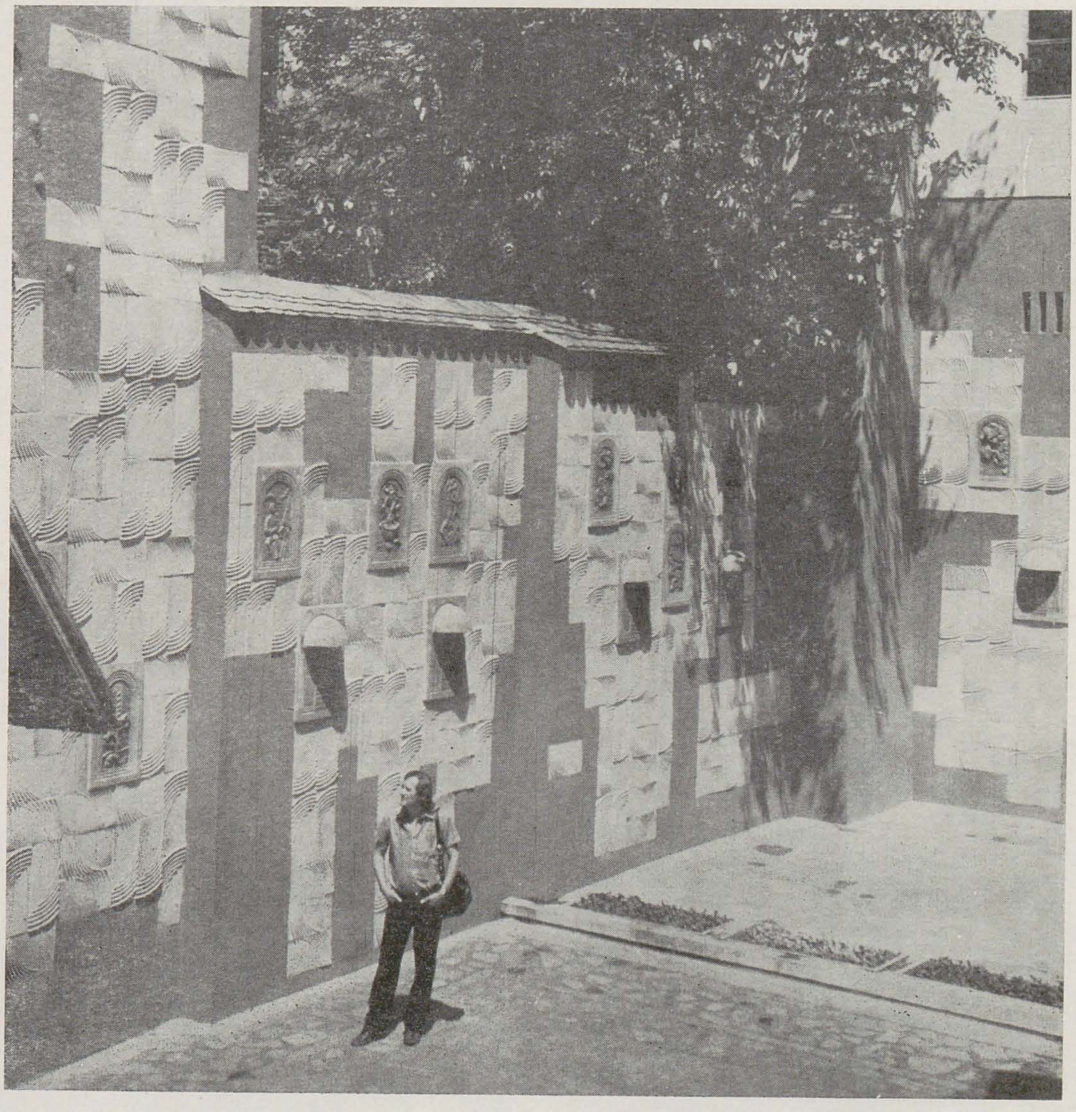
O încercare îndrăzneaţă în arta monumentală tridimensională a constituit-o sculptura în beton (ciment alb) realizată direct din cofraj. La Costineşti (Litoral) în perioada 1970—1973, au fost executate la Complexul internaţional studenţesc o serie de lucrări originale în acest material considerat pe drept cuvînt ca ingrat pentru utilizarea lui în artele frumoase: pereţi traforaţi şi cu reliefuri, compoziţii cu sugestii mitologice sau florale, elemente verticale alegorice etc. chiar şi unele figuri umane stilizate la maximum. În această desfăşurare exuberantă de fantezie, temperată doar de regia arhitectului proiectant *, şi-au adus contribuţia cîţiva tineri monumentalişti de mare talent (*Mircea Ştefănescu, Costel Badea, Silvia Radu, Ioana Kassargian, Wilhelm Demeter, Anton Eberwein, Marin Gherasim, Vlad Florescu* şi alţii). Experienţa nu s-a mai repetat decît o singură dată, în 1975, la sanatoriul balnear din Amara (Ialomiţa) cînd arhitectul scenograf *Paul Bortnovschi* a construit în beton o adevărată fortificaţie decorativă, compusă din corpuri geometrice asamblate într-o bizară alcătuire modernă. Dacă ulterior artiştii au abandonat betonul, acesta a continuat să fie utilizat — rar şi cu chibzuinţă — de către arhitecţii noilor cuartaluri de locuinţe, cu intenţia de a le vivifia şi a le atenua monotonia printr-un minimum de mijloace decorative.

Cu totul altfel a evoluat pictura monumentală în răstimpul ultimelor două decenii. Odată cu abandonarea frescăi, apreciată ca nepotrivită în arhitectura urbană contemporană, s-au

* arh. *Ion Mircea Enescu*.

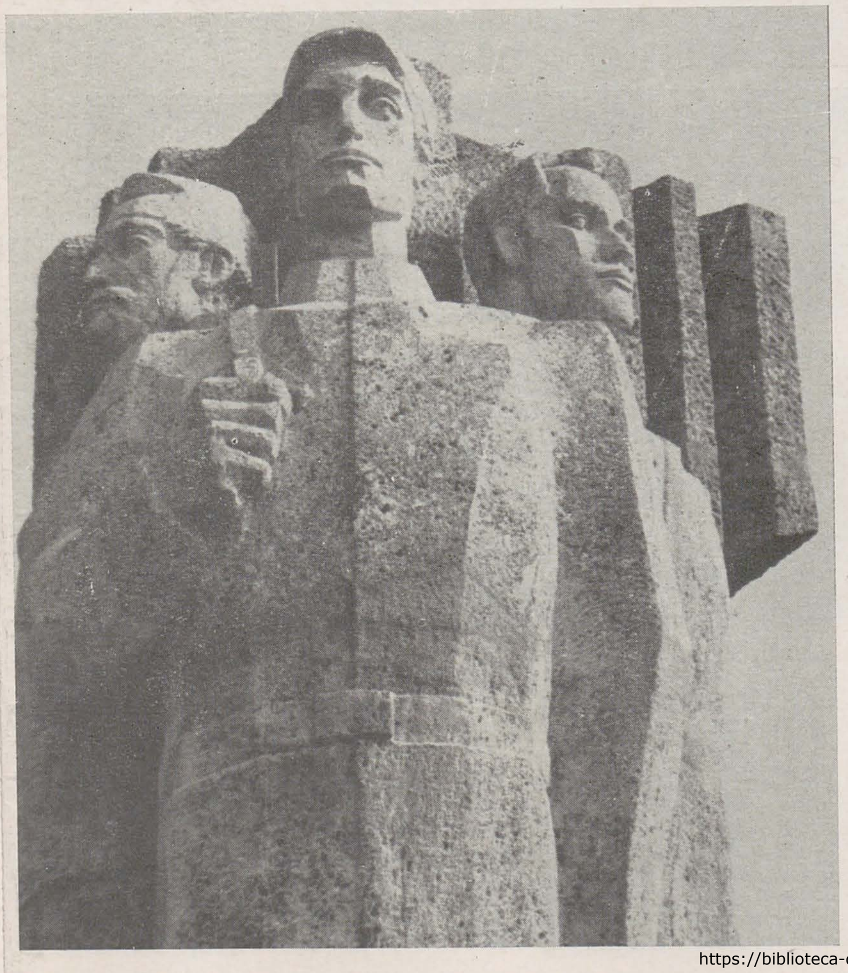
1. *VASILE CELMARE, VIOREL MĂRGINEAN, OVIDIU PAŞTINA: « Eroismul clasei muncitoare în opera de industrializare a ţării », Ploieşti 1979*
2. *COSTEL BADEA, EUGEN CIOANCĂ, DUMITRU RĂDULESCU: « Decoraţiuni murale » (gresie), Clubul Tineretului, Mediaş (1980—1981)*





https://biblioteca-digitala.ro

1. GABRIELA MANOLE ADOC: *Proiect pentru monumentul « Victoria Socialismului »*
2. IULIA ONIȚA: *« Gărzile patriotice » (fragment) — Drobeta-Turnu Severin*



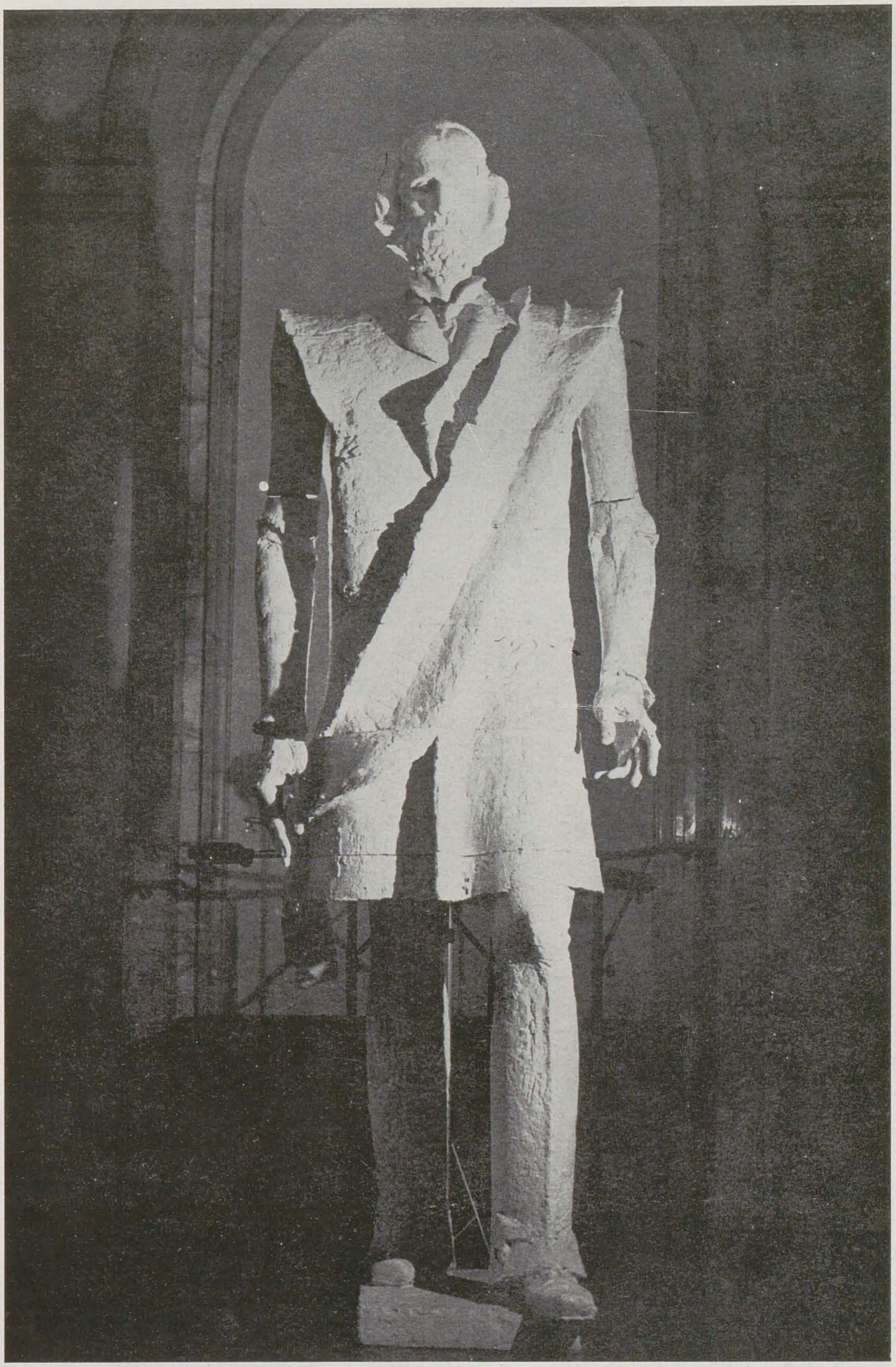
căutat noi soluții tehnice, adaptate cerințelor actuale. Majoritatea artiștilor s-au oprit la mozaicul parietal, executat fie din piatră naturală, fie din ceramică industrială (gresie). Prima variantă oferă avantajul unei durate nelimitate și al nobleței de care dispune roca neprelucrată, deși România cunoaște un evantai redus de pietre colorate. Paleta artistului mozaicar, restrînsă astfel la alb-negru și la cîteva nuanțe fine de ocru, roz și roșu, s-a realizat totuși remarcabil de rafinat pe suprafețe mari și mici, prevăzute mai cu seamă pe construcții civile obișnuite sau de agrement. Încă din 1967—1968 cîțiva încercați pictori monumentaliști s-au remarcat în această tehnică executînd lucrări care au marcat pași hotărîți pe un drum înnoitor, la Galați, Suceava, Cluj, Iași, Ploiești, Brăila ș.a. (*Gheorghe Iacob, Ion Nicodim, Ion Bitzan, Virgil Almășanu, Kovacs Zoltan, Gheorghe Spiridon* etc.). Mulți ani la rînd, mozaicul de piatră naturală a fost experimentat cu îndîrjire și cu rezultate estetice de cert interes profesional, dar pe suprafețe modeste, chiar dacă pereții clădirilor ar fi permis o altă dimensiune. Localuri noi de școli și cămine culturale au beneficiat astfel de o decorație neobișnuită în trecut, așezînd jaloanele unei noi epoci, în continuă evoluție. În 1977—1979 statul a comandat cîteva mozaicuri gigantice (între 100—350 m.p.) pe fațadele unor importante clădiri industriale și administrative, realizate în anii socialismului, la Pitești, Giurgiu, Turnu Măgurele, Ploiești, Tulcea, Suceava etc. În toate aceste lucrări, artiștii — *Vasile Celmare, Viorel Mărginean, Marin Predescu, Eugen Popa, Gina Hagiu, Ion Stendl, Traian Brădean, Spiru Chintilă, Eugen Spirescu* ș.a. — au preferat ceramica arsă la temperaturi înalte (pînă la 1.300°) atît pentru regularitatea dispunerii plăcilor pe perete, cît mai ales pentru varietatea de culori oferită de industria ceramică. Fără intrînduri sau excrescențe, ilustrînd fiecare destinația construcției pe care o decorează, mozaicurile menționate au permis desfășurarea de ample frize figurative, sau numai de jocuri ornamentale, punctate de alegorii și simboluri. Mai puțin spectaculoase, dar cu o siguranță în execuție a cărei origine trebuie căutată tot în pregătirea profesională s-au situat — în aceiași perioadă mozaicurile medii și mici, executate tot din ceramică (gresie) pe clădiri publice cu destinație culturală (muzee, teatre, case de cultură etc.). Tratate cu migală și atenție, acestea au cultivat o experimentare variată a fragmentelor de mozaic (cuburi, plăci, cahle, sfărîmături) care să ducă la diversificarea și revigorarea genului. Treptat gresia a înlocuit marmura și piatra naturală, tot așa cum eliminase încă din anii 1963—1965 ceramica arsă la temperaturi scăzute în cuptoare populare, rafinată ca paletă, dar nedurabilă. Subiectele tuturor mozaicurilor au variat nespus de mult, în raport cu cererile destinatarilor, dornici ca lucrările să amintească, măcar printr-un element aluziv, de activitatea instituției decorate sau de rolul ei. Tratarea s-a făcut în genere în factură strict decorativă, cu eliminarea detaliilor narative sau pitorești, adeseori pînă la limita abstractului, dar cu sugestii limpezi, care să facă accesibilă privitorilor fiecare lucrare. Și aceasta ținînd seamă că, deși mozaicul de astăzi răspunde acelorași necesități estetice și de singularizare în spațiul cetății, ca odinioară în antichitatea greco-romană de la care l-am moștenit, el se deosebește structural ca mod de gîndire plastică precum și ca semnificație socială fără a mai accentua asupra execuției tehnice. Formă majoră artistică, întocmai ca fresca sau statuia de plein-air, mozaicul modern posedă o stringență a limbajului la care te obligă materialul și rigoarea expresiei, proprie epocii în care trăim. Astfel că uneori artiștii genului au încercat să extindă cîmpul vizual al mozaicului prin elemente de relief, concepute și executate direct pe cahle sau plăcuțe înainte de ardere; alteori ei au speculat cu răbdare efectele culorilor în jocul luminii de zi pe suprafața peretelui decorat. S-au mai încercat și alte materiale apropiate mozaicului, ca de pildă alabastrul. (Timișoara — clădirea Politehnicii, 1976 — autor *Romul Nuțiu*). Și alteori, pictura narativă în tempera, cu toată perisabilitatea de care suferă, fiindcă în clădiri culturale de mai mică importanță ea asigură facilități de execuție și avantagii de ordin economic. Dar în viitor se poate conta mai degrabă pe o atentă studiere a mozaicului din gresie, în cahle mari și pe suprafețe ample, în lucrări în care pictorii și ceramiștii să lucreze împreună, aducînd fiecare contribuțiile domeniului său specific. Exemple reușite s-au produs în acest sens în ultimii ani la Slobozia, Mediaș și Zalău (*Ion Stendl, Badea Costel, Ion Minoiu* ș.a.)

Scurta prezentare de față nu ar fi completă dacă nu am aminti de tapiseria monumentală inițiată și realizată integral în aceste ultime două decenii. Domeniu nou în decorul urban din țară, el este inaugurat abia în 1964 de către pictorul *Ion Nicodim*, cu lucrarea intitulată « Cîntare omului » (42 mp. — lînă) compoziție figurală ce evocă triumful științei umane asupra naturii și totodată primejdia scăpării controlului asupra cuceririlor acestei științe, în cazul unui holocaust nuclear. (lucrarea a fost donată de guvernul român unuia din sediile O.N.U. din New York). Din punct de vedere estetic tapiseria monumentală reprezintă reluarea la scară modernă a gobelinului medieval și totodată o sinteză îndrăzneață între

https://biblioteca-digitala.ro

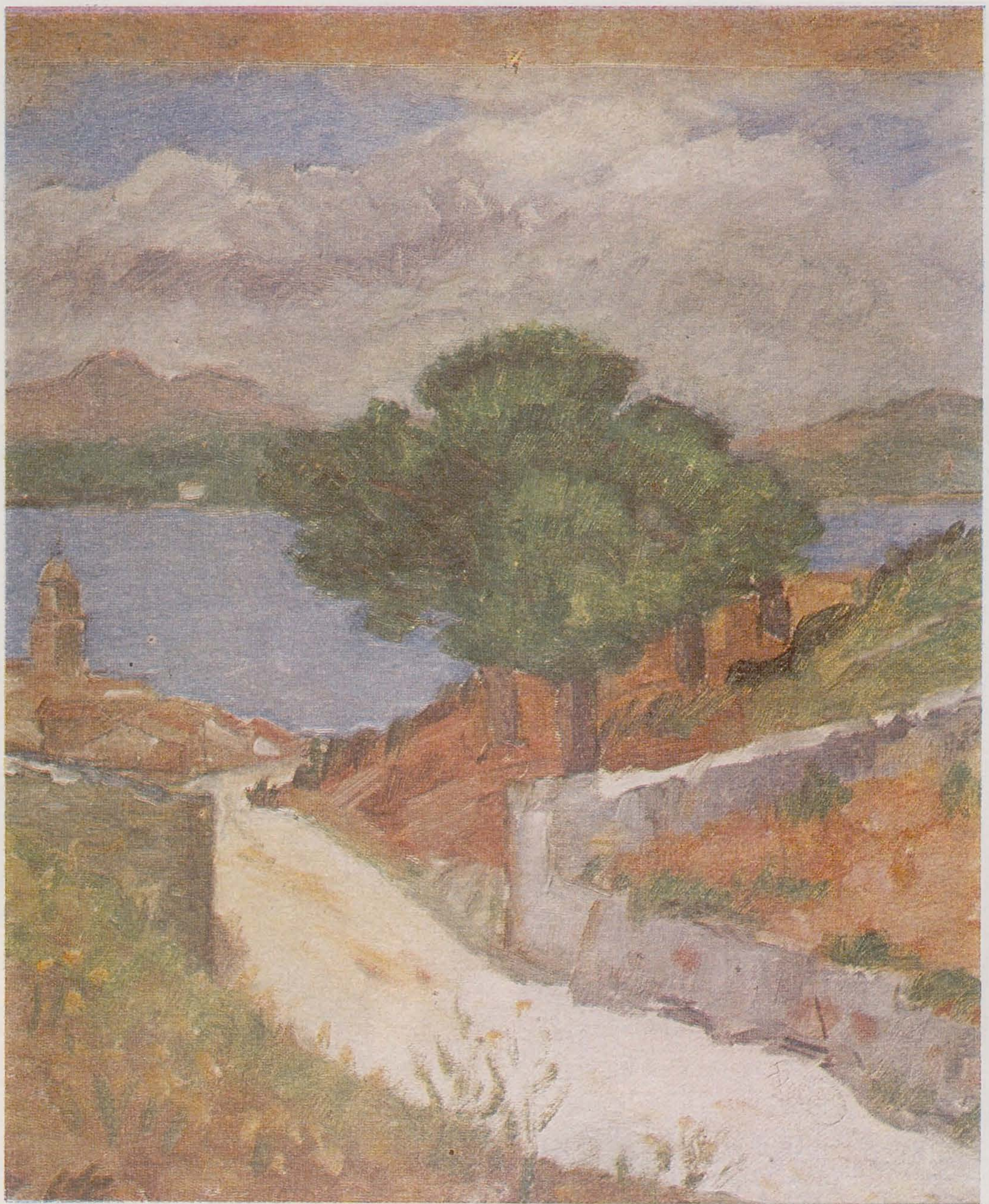
pași mari, hotărîtori, în desvoltarea artei monumentale românești

pictură și arta textilă. În România, țară cu tradiții textile bogate, dar în care tapiseria medievală îndeplinea funcții decorative fie intime (« păretarul » rustic) fie religioase (antimisurile și epitafurile de la Putna) fie palatine (acoperămîntul mormintelor voievodale ale celor doi frați Ieremia și Simion Movilă) tapiseria monumentală a însemnat o revoluție, demnă să așeze încercările noastre contemporane printre radicalele înnoiri și mutații estetice ale veacului. Succesul a fost fulgerător și urmările nu s-au lăsat așteptate. Comanda socială a susținut entuziasmul artiștilor cartonieri (printre care pictorii au fost cei mai îndrăzneți) astfel că în deceniul opt au apărut în numeroase clădiri de teatru, muzee, palate administrative și culturale, o serie de tapiserii supradimensionate, gîndite a fi amplasate în spații anume, pentru a sublinia o idee, o amintire sau o semnificație a localului. Astfel s-a creat un interes pentru problematica textilă, adusă astăzi la nivelul artelor majore nu numai prin importanța temelor abordate, cît mai ales prin seriozitatea cerută executării unor piese mobile prin natura lor, dar menite să dureze la fel ca mozaicurile. Pentru aceasta artiștii au păstrat tehnica tradițională a războiului înalt (haute-lisse) ca și materialul nobil ancestral — lîna — direcționîndu-și efortul creator pe de o parte spre încadrarea lucrărilor în arhitectura modernă, pe de altă parte spre împlinirea efectului vizual prin mijloace specifice plasticii: culoarea și forma. Gratuitatea, jocul facil, experimentul tridimensional sau formele asimetrice nu s-au întîlnit în tapiseria monumentală, ele practicîndu-se cu succes și cu multă fantezie sănătoasă în arta decorativă textilă de interior intim. Cu adînci rădăcini în tradiție și în același timp cu un suflu înnoitor viguros și echilibrat s-au realizat în cursul deceniului VIII în țara noastră numeroase piese supradimensionate și chiar cîteva ansambluri de mari proporții în clădiri culturale importante (Palatul Culturii din Iași, Muzeul Țării Crișurilor din Oradea, Teatrul Național din Tg. Mureș, Muzeul « Alexandru Ioan Cuza » din Ruginoasa ș.a.), lucrări în care s-au afirmat numele unor artiști ca *Ana Lupaș*, *Maria Mihalache Blendea*, *Ileana Balotă*, *Theodora Stendl-Moisescu*, *Graziela Stoichiță*, *Gheorghe* și *Liana Saru*, *Aspazia Burduja* etc. Momentul de vîrf al tapiseriei monumentale românești l-a constituit desigur executarea ansamblului de la Teatrul Național din București, operă grandioasă împlinită în cca 8 ani de efort (1970—1978) și care se distinge nu numai prin dimensiuni neobișnuite în întreaga lume (3 lucrări a peste 100 m.p. fiecare) cît mai cu seamă prin forța de sugestie a unor ideitemă de interes general uman, realizate la nivel de valoare clasică. *Ion* și *Ariana Nicodim* cu tapiseria « Omul », *Virgil Almășanu*, *Gheorghe Iacob* și *Viorica Iacob* cu lucrarea « Omagiu înaintașilor », *Florin Ciubotaru* și colectiv cu poemul alegoric textil intitulat convențional « Istoria teatrului » ating prin amploare și curaj cele mai cunoscute tapiserii monumentale contemporane, situîndu-se astfel printre cei mai încercați creatori ai genului. Structural legată de comanda socială, tapiseria monumentală românească evoluează în parametrii urbani, în necesitățile decorului de interior al marilor construcții, niciodată somptuar și întotdeauna cu semnificații precise în spațiul cetății. Se poate afirma astfel — în concluzie — că arta de for public din țara noastră, centrată pe noul umanism socialist și organic implantată în arhitectura urbană modernă, își precizează de la an la an un profil propriu, punctat cu izbînzi de certă ținută estetică și numeroase realizări de utilitate publică, urmărind atît sporirea patrimoniului național, cît și ridicarea lui la cota țărilor cu îndelungată tradiție în arta monumentală. Este o constatare ce trebuie consemnată în istoria ultimelor două decenii ca o contribuție, încă insuficient cunoscută în public, la configurarea culturii noastre naționale contemporane.



MIRCEA SPATARU « Nicolae Bălcescu », proiect de monument

https://biblioteca-digitala.ro



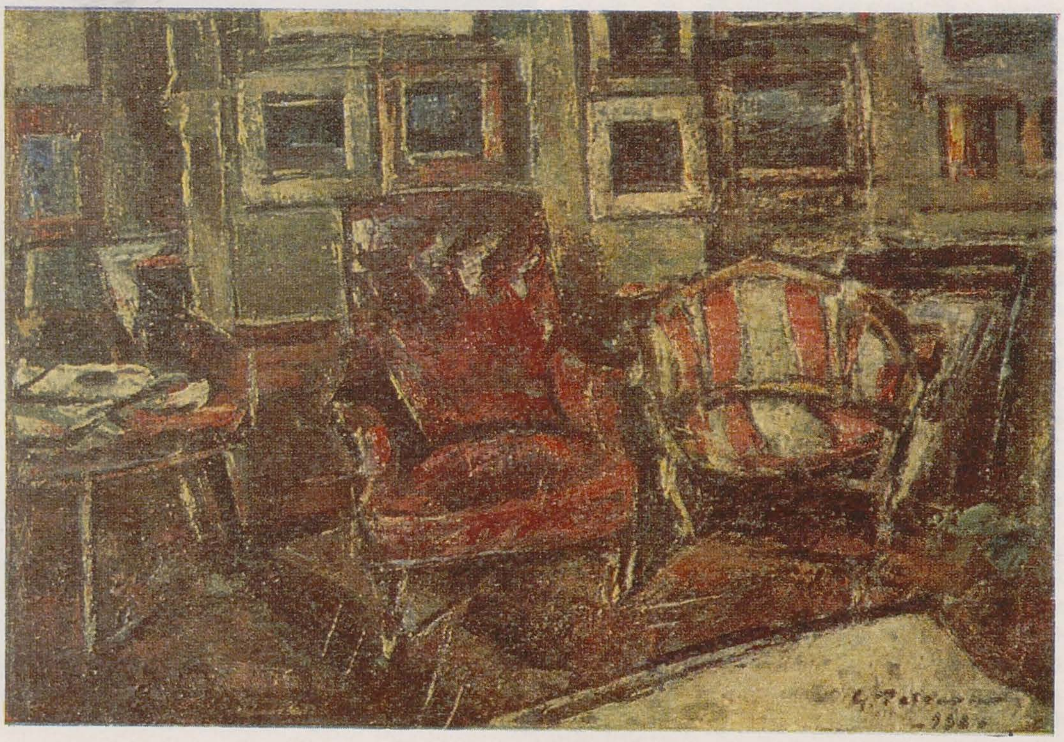
funcții ale culorii

amelia pavel

Vorbim mereu, firesc, despre culoare și spațiu; trăim culoarea ca mod de a fi al spațiului. Ne gîndim însă mai puțin la culoare ca experiență a timpului. Și totuși prin culoare dobîndim primele emoții ale conștiinței cronologice. Scurgerea anotimpurilor se imprimă în memoria noastră prin culorile lor, care le și definesc. La acestea să se fi gîndit Goethe atunci cînd adăuga ideii despre « culoare ca faptă a luminii » precizarea: și ca « suferință a luminii »? Suferință de ce, dacă nu legată de simbolul temporalității implicat în culoare, ca experiență subiectivă? Un pasaj din « Studiul culorilor » vine să confirme presupunerea. « Tot ce este viu, scrie Goethe, aspiră la culoare, la particularizare și specific, la efect, la non-transparență, pînă la infinitul fineții. Tot ce a epuizat viața tînjește spre alb, spre abstracție, spre generalitate, spre transfigurare, spre transparență ». Opoziția aceasta pare să-și aibă temeiul în experiența anotimpurilor; pornește prin urmare de la natură. Albul, uniformitatea, cristalinitatea, depășirea carnalului sînt ale iernii. Intuiția lui Goethe zboară peste veacuri: pictura nonfigurativă monocromă de astăzi își propune programatic tocmai sugerarea unui sentiment al atemporalității.

Sugerarea timpului prin culoare nu rămîne însă, așa cum s-ar putea crede datorită corelării dintre succesiunea anotimpurilor și experiența psihobiologică a culorii — un apanagiu al picturii de peisaj, deși rolul ei este în această privință fundamental, ci își găsește un loc de desfășurare și în lumea picturii de obiecte: fie în natura moartă propriu-zisă, fie în ambianța scenei religioase ori de gen. Trebuie observat aici că simbolistica tradițională a culorilor este în mare parte hrănită cu experiența cromatică a anotimpurilor și astfel, indirect, această experiență a pătruns în concepția coloristică a naturii moarte, a obiectelor și raporturilor dintre obiecte în pictura europeană anterioară impresionismului. Abia trecerea în « program » a temporalității prin doctrina și practica impresionismului, au proiectat-o în peisagistică spectaculos și aproape exclusiv, din momentul în care corespondența dintre real și culoarea pictată sau dintre concept și culoare — ca în pictura bizantină — nu vor mai avea o funcție precisă normativă în actul de a picta. Cultul tranzitoriului, al « clipei » exprimate în culoare — și în lumina care acționează fără încetare asupra ei — într-o mișcare ca cea a secundarului de ceasornic, concentrarea, disperată în fond, a viziunii impresioniste pe impalpabilul timpului care fuge printre degete, reprezintă unul din ultimele capitole în evoluția conștiinței filosofice bazate pe valorile spiritualității mediteraneene și axată pe ideea antiorgolioasă a fugacității timpului, a perisabilității umane, care

1. *THEODOR PALLADY: Peisaj din Franța,*
2. *GHEORGHE PETRAȘCU: Fotoliul Roșu,*
3. *SORIN ILFOVEANU: Portret,* (pag. 7 jos)



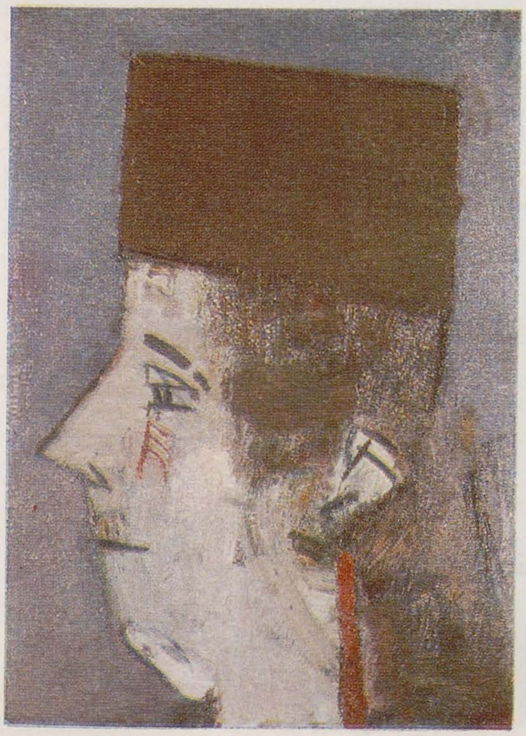
https://biblioteca-digitala.ro

se poate totuși salva pe calea concretă a creației artistice. Cine altul confirmă mai bine această situație a impresionismului decît pasionatul lui admirator și exeget — scriitorul Marcel Proust — tocmai cel care introduce în chiar titlul operei lui capitale — termenul și factorul « timp », socotit a fi esența experienței umane, « pierdut », dar « regăsit » cu ajutorul operei de artă, trăită de Marcel Proust în primul rînd din interiorul experienței impresioniste. În limbaj cromatic însă, această dispoziție reflexiv-resemnată, susținută teoretic numai de încrederea compensatorie în valorile culturii artistice, apare la impresioniști tradusă într-un repertoriu euforic, de culori iluminate strălucitor și totuși gingaș, fără nici o concesie față de întuneric. Poate că « realismul », în atîtea feluri atribuit viziunii impresioniste este acest aspect, al unui realism adînc, făcut din recunoaștere și acceptare esențială, și ca atare liber și capabil de a se debarasa de moduri convenționalizate; de a se exprima cu bucurie cromatică. Și poate că tot acest aspect explică fascinația — mereu reînnoită — pe care o exercită pictura impresionistă, ajungînd, cu felul ei ingenuu, aș spune angelic, de a înțelege culoarea, să devină o categorie în sine a picturii, a cărei justificare, mai ascunsă, ar fi stabilirea unui acord, a unei împăcări voios-senine cu inexorabilul cronologic. De observat este că acest spirit impresionist, încă mai mult și mai durabil decît tehnica impresionistă, a luat de pildă în pictura românească forme originale de expresie cromatică în demersul, nu lipsit de subtilitate, al unei înțelepciuni, ca și cea a impresioniștilor, discret terapeutică. Exemple majore sînt Andreescu, Luchian și Pallady. Peisajele lui Andreescu, florile lui Luchian, încarnează — fără vreun program tehnic special adaptat — temporalitatea; motivația sau circumstanțele biografice ale picturii lor se ridică de la anecdotă la simptom și caracter. Culorile florilor lui Luchian sînt reale și nu echivalente — așa cum le întîlnim în practica — și teoria — unor mari contemporani ai lui Luchian: Van Gogh, Matisse, Franz Marc; ele fac uz din plin de exprienţa naturală a temporalității. Cromatica florală luchianescă este în mare măsură o replică a experienței anotimpurilor, dar exprimă vizual scurgerea unui timp trăit de la fereastră. Strălucirea și euforia acestei cromatici exprimă acordul existențial al « acceptării » și totodată al depășirii ei. Faptul cel mai surprinzător — și care rămîne încă de elucidat — este coincidența semnificațiilor simbolice ale culorilor de bază în viziunea lui Andreescu și Luchian, cu unele semnificații străvechi mai puțin cunoscute, ale acelorași culori în textele biblice. (Cele patru culori recunoscute, acreditate în vestimentația și ornamentica de cult erau acolo albastrul, albul, roșul și violetul-purpuriu. Mult mai tîrziu i s-a adăugat verdele. Corelate în tîlcul lor simbolic cu experiența naturii, intercalarea lor liturgic-artistică înlătura factorul temporalității, în favoarea unei sublinieri a valorilor de permanență. Semnificațiile și puterile atribuite acestor culori erau plurivalente. Albastrul însemna autoritate cerească, dar și primejdie, deși era socotit o culoare benefică. Roșul se lega de vital și carnal; dar și de spiritualitatea flăcării. Albul marca laolaltă puterea și supunerea. Reunind astfel direcții opuse ale acțiunii lor semantice, fiecare dintre culori integra temporalul, odată cu victoria asupra lui.) Acele semnificații au fost reluate de

culoare/ timp/ spațiu

4. CORNELIU BABA: *Concetățenii.*

5. MARIUS CILIEVICI: *Personcj*



CULOARE/SPAȚIU

culoare/ timp/ spațiu

Goethe în teoria sa a culorilor, și pe urmele lui, de Kandinsky, în celebrul capitol despre culoare din «Spiritualul în artă». Interpretările lor și atribuirile de forțe psihosomatice feluritelor culori nu corespund întru totul simbolisticii de uz curent a culorilor. Astfel apare la ei substanța gravă — nu numai solemnă — a roșului, dar și multivalența lui — de pildă aptitudinea de a exprima tristețea într-un context dramatic sau chiar de a răspîndi răceală; sau neliniștea existentă în albastru, numit «energie negativă» de Goethe, culoare cu substrat nocturn; ambiguitatea galbenului; tăcerea fertilă a albului; suspensiile interioare ale brunului. Toată această complexă dialectică de desfășurare a forțelor culorii și a acțiunii ei simbolice există la Andreescu, la Luchian și Pallady și încă în modalități pur intense. La toți trei subtextul simbolic operează în cadrul referirii la culorile din natură, din lumea obiectelor și rămîne impregnat de experiența temporalității: în chip mai direct la Andreescu și Luchian; mai intermediată de obiecte la Pallady. Intermediată, dar și îmblînzită de felul în care Pallady trăiește spațiul obiectelor ca un spațiu de certitudini împlîntate în cotidianul casnic personal, căruia valorile simbolice ale culorii îi imprimă sens și poezie. Este o domesticire poate în comparație cu Andreescu și Luchian, o citadinizare a experiențelor temporalității tradusă în limbaj cromatic. Procesul de deplasare a semnificațiilor în universul cromatic al lui Pallady se desfășoară abia perceptibil, interiorizat și fără nici o urmă de ostentație, în special în registrul albastrului. Apropierea, sugerată cîndva de Petru Comarnescu, sigur valabilă, dintre substanța albastră a picturii palladiene și cromatica picturii moldovenești de frescă, nu ține numai de o memorizare vizual-afectivă, ci și de preluarea, conștientă sau nu, a unor tîlcuri tradiționale, foarte vechi, atribuite albastrului destinat artei liturgice. Transferul prin laicizare și reducere la individual nu micșorează solemnitatea acestei culori la Pallady; doar supranaturalul se evaporează, lăsînd totuși în urma lui un sentiment al distanțării, care, în cadrul intimizat al iconografiei palladiene, are efectul concomitent de a apropia și îndepărta de experiența naturală a culorii.

Dacă examinăm programele și mărturiile artistice ale curentelor secolului XX în problema culorii, desprindem net două mari etape: a fovismului și orfismului, parțial și a expresionismului care își pun problema culorii, fără însă a o considera drept singura importantă în configurarea unor noi modalități de expresie picturală; a cubismului, futurismului, dadaismului și suprarealismului pentru care culoarea ca problemă propriu-zis nici nu se mai pune: din punctul lor de vedere revoluția mijloacelor de limbaj este permutată în alte zone. Spațiul imaginii, raportul lui cu spațiul real, mișcarea, construcția imaginii, elementele componente eterogene, modificarea sau chiar înlăturarea conceptului de model decid în inovație. Constructivismul acordă culorii atenție ca element decorativ; abia cu Bauhaus-ul — prin Kandinsky, Schlemmer și Itten, cu unele ecouri la Klee, rolul culorii reintră la loc de cinste. Revine însă pe calea reluării unor preocupări tradiționale de simbolică, de acțiune a culorilor și nu numai a unor preocupări tehnic-științifice. Legăturile meditațiilor cromatice ale lui Schlemmer și Itten cu gîndirea lui Rudolf Steiner, și, dincolo de el, cu Teoria culorilor a lui Goethe și a unor sisteme de simboluri cromatice străvechi, sînt cunoscute. A doua etapă începe în anii premergători celui de-al doilea război mondial și culminează în deceniile 50—60: este vorba despre formele pe care le-a luat reînvierea interesului pentru culoare ca problemă fundamentală a limbajului artistic vizual — nu numai al picturii. Caracterul principal al acestei etape este faptul că disjunge conceptul de culoare de conceptul de colorism, așa cum îl cultivaseră impresioniștii, postimpresioniștii, precum și expresionismul, fovismul, orfismul, echivalînd noțiunea însăși de culoare cu cea de culoare vie, după caz strălucitoare, puternică, luminoasă. Abia spre sfîrșitul anilor 70 reapare tendința de a se relua ideea acestei echivalențe. Cultul culorilor misterioase — în primul rînd a brunului, albului și negrului a slujit însă mai bine de două decenii unui întreg context de preocupări de ordin filosofic, concentrate acum, nu pe experiența temporalității prin intermediul naturii, ci pe experiența unității naturii în toate manifestările ei. Această experiență, la rîndul ei, a fost legată de problema culorii: teoretizată de Goethe — de la Matisse la expresioniști, orfiști, reioniști etc. de întreaga mișcare artistică a începutului de secol XX. Însăși demersul echivalenței culorilor, așa cum le-au exprimat cu perfectă claritate și sinceritate Van Gogh, Munch și Matisse, reluat apoi de expresioniști și intrat în cotidianul actului de a vedea artistic culoarea, este fundamentat în întregime pe ideea unității naturii și, de aici, a capacității realului de a-și susține în cele mai simple înfățișări plurivalența.

În pictura românească, transferul subtextului insistent al temporalității trăite, să-i spunem prioritar peisagistic, spre alte moduri, evoluează în forme originale care îi conferă, prin accente și problematică, o atmosferă emoțională particulară, destul de ușor sesizabilă. Una din aceste forme privește de exemplu transferul spre experiența temporalității ca istorie. Interesul pentru pictura istorică, dezvoltat în ultimele decenii, a putut arăta cum, în contextul unor eforturi deși grevate de proliferarea unei — din păcate — frecvente superficialități și convenționalități, s-a ajuns la constituirea unui repertoriu cromatic în același timp subtil și puternic, cu o încărcătură simbolică profundă, concentrată pe ideea — și trăirea — temporalității în viziunea altor permanențe decît ale naturii. Evitarea retoricii fără renunțarea la solemnitate; în același timp înlăturarea «distanțării» specifice picturii istorice tradiționale fără totuși a o anecdotiza sau a a-i imprima caractere de gen; înmulțirea mijloacelor de evocare istorică și dincolo de compoziția cu personaje, iar acesteia imprimîndu-i soluții care ies din tiparele condiționării stricte de eveniment — toate sînt achiziții obținute în primul rînd cu ajutorul culorii, mai precis spus al unor repertorieri cromatice. Este vorba atît de utilizarea, în esență neașteptată în raport cu tradiția, a unei anume dominante de culoare în pictura de istorie, cît și modificarea, pînă la răsturnare, a semnificațiilor unui repertoriu cromatic obișnuit în tradițiile acestei picturi, acum aplicat însă cu disonanțe și discrepanțe menite să exprime schimbările de echilibru dinăuntrul raporturilor de valori sociale și existențiale. Din prima categorie face parte de pildă experiența dominantei gri-urilor, așa cum le întîlnim în viziunea lui Virgil Almășanu sau a gamelor de galben stins la Brăduț Covaliu, și Marius Cilievici. De reținut este că în ambele opțiuni cromatice, culoarea «principală», culoarea care definește în memoria vizuală atmosfera afectivă a imaginii, găsește și substanța solemnității și capacitatea de transfigurare. Gri-urile lui Almășanu, galbenul surdinizat al lui Cilievici; un galben liniștit, în asociație cu alb la Brăduț Covaliu se susțin din simplitate, din smerenie, simbolizînd parcă modelarea, dintr-o materie puțină, fluidă, eliberată de spaima terestrului, a unor forme interior bogate, în care acțiunea «timpului» funcționează cu răbdare, pe intervale nedefinite. În a doua categorie se pot înscrie, cu semnificații diferite între ele demersul cromatic al lui Corneliu Baba, al lui Sorin Dumitrescu, Sorin Ilfoveanu, Paula Ribariu, Stefan Câlția. La Corneliu Baba, un exemplu simptomatic l-ar oferi pictura «Concetățenii». Aici, culoarea — ca ansamblu cromatic vorbind — lucrează «à rebours» în actul, nu de a sugera temporalitatea, ci de a o supune unei probe de rezistență. Sistemul coloristic rămîne «de muzeu», întreaga componentă decorativ-regizorală așijderea, cu valențele ei simbolice cu tot. Titlul însă, ca un far, atrage atenția asupra stratului, în aparență secund, al imaginii, astfel că, pornind spre acea directie, se reintră, cu intensitate de șoc, pe traseul temporalității actualizate. Sorin Dumitrescu construiește un timp exemplar cu simboluri cromatice senin atemporalizate; la Paula Ribariu există o preocupare înrudită, desfășurată însă într-un mediu cromatic dureros, dramatizat, care nu propune modele, ci mai curînd operează cu memento-uri. Palpabilitatea simbolică pare a fi un centru de interes și pentru Sorin Ilfoveanu atunci cînd în figurile de clovni se concentrează asupra unor culori care autoritar «dau tonul» verde sau roșu, ținute în izolare, proiectate însingurat într-un mediu al lor posibil. Ștefan Câlția în schimb procedează grupînd disonanțele, astfel că ele se reconstituie într-o acțiune simbolică pe ansamblu, și mai puțin prin elementele componente. Sînt acestea cîteva versiuni doar ale unor cercetări care, nu numai în pictura noastră actuală, dar și în tapiserie și grafică se cuvin a fi semnalate.

https://biblioteca-digitala.ro

1. PAULA RIBARIU: *Compoziție*
2. BRĂDUȚ COVALIU: *Rîul din vale* (1981)

friedländer și savoarea erudiției

dan grigorescu

« Dacă aș avea timp — declara cîndva Sartre — aș scrie un eseu *Contra erudiției*; dar nu-mi îngădui să-mi fac timp, pentru că îmi dau seama că un asemenea titlu ar însemna că n-am știut să am destul timp ca să devin erudit ». Există, totuși, incontestabil, o savoare a erudiției; Anatole France pare multora — și nu întrutotul fără temei — un spirit care aparține unei alte epoci, dar conștiința lui că bucuriile cunoașterii sînt autentice e conștiința unui spirit cu adevărat modern.

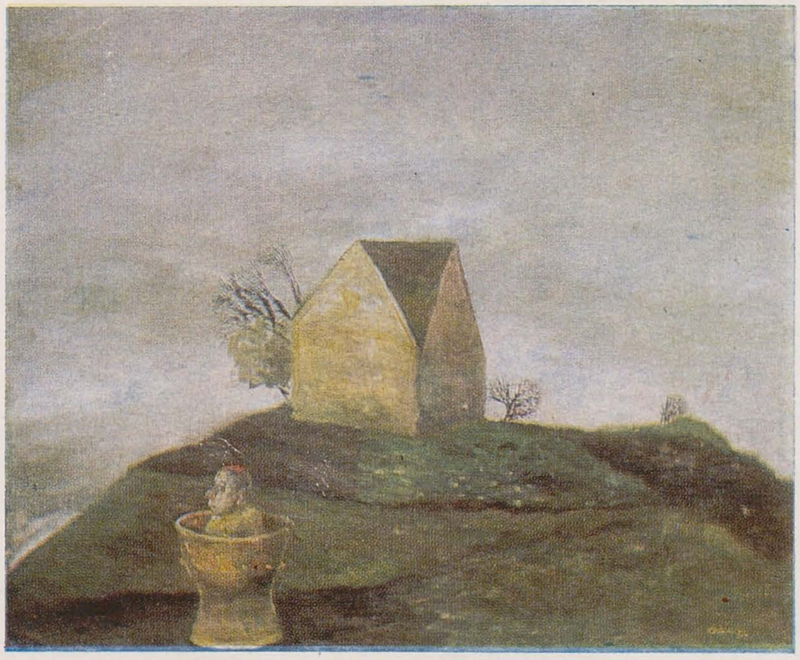
E sentimentul pe care-l transmite lectura cărții lui Friedländer recent apărută în versiune românească. Traducătorul, Gheorghe Székely, a știut să găsească tonul cel mai potrivit pentru a face din ceea ce savantul german a numit, cu modestie, « eseuri » reale motive de delectare superioară. Simplitatea și, nu o dată, culoarea frazei lui Friedländer fac ca abundența informației și rigoarea argumentului să nu devină niciodată ostentative; mai mult decît atîta, traducătorul a izbutit să păstreze atmosfera inimitabilă în care fenomenul creației artistice dobîndește înțelesurile unei aventuri spirituale. Dar, mai presus de orice, ale unei aventuri spirituale a *individului uman* chemat de lumea din preajmă sau de cea imaginară și pe care pornește s-o cucerească, s-o supună.

Friedländer nu poate fi încadrat într-o direcție anume a doctrinelor estetice din această ultimă sută de ani. Dar, așa cum bine observă Gheorghe Székely, « împreună cu Berenson, dedicat cu precădere artei italiene, el ilustrează cu prestanță contribuția acelor străluciți istorici și critici de artă care nu s-au rezumat la așezarea bazelor teoretice și metodologice ale cercetării în aria lor de activitate, ci, textual, au *creat* însuși materialul, « corpus »-ul de bază al acelui domeniu asupra căruia și-au concentrat demersul ». Dacă nu e un creator de sisteme, Friedländer e, în schimb, un creator de metodă. Metodă — în înțelesul cartezian, de ansamblu al regulilor și principiilor de cunoaștere.

Opera de artă este, în concepția lui, înainte de toate, *un obiect*. Dar un obiect, așa cum e pentru arheolog ciobul scos la suprafață dintr-un perimetru în care *știe că trebuie* să găsească urmele unei civilizații de demult și că, deci, în fărîma de piatră sau de metal se concentrează înțelesurile vieții unor oameni de altădată; și începe să le descifreze, pe rînd. Pornind, însă, de la realitatea obiectului. Pentru Friedländer, istoria artei e o disciplină riguroasă în care știința citirii tabloului e primordială. Pictura prezintă privirii *un text*, un anume tip de narațiune în care se exprimă o mentalitate, mentalitatea unei epoci și a unui individ. Identificarea și datarea se sprijină pe recunoașterea unor elemente specifice: tipul narațiunii, al simbolisticii și, mai ales, mijloacele specifice cu care se realizează sintaxa picturală. Ceea ce nu înseamnă, evident, că analiza lui Friedländer se limitează la elementele concrete de construcție.

« Avertismentul » care însoțește volumul de față e semnificativ în această privință: sistemul istoriei de artă e comparat de eruditul german cu o construcție în care planurile orizontale și cele verticale se asamblează coerent, « știind că o construcție se înfățișează și ea integral abia prin prezența simultană a acelui releveu de bază și a secțiunilor aferente ».

Ce înseamnă, în concepția lui Friedländer, această « construcție »? Aparent, ea elimină implicațiile estetice și se concentrează asupra celor ce cuprind sensurile istorice — istoria



3. ȘTEFAN CĂLȚIA: *Paharul de aramă* (1983)

https://biblioteca-digitala.ro

formelor, istoria ideilor și, foarte caracteristic, istoria receptării sau, în termeni, probabil, mai adecvați sistemului lui Friedländer, a modului în care spiritualitatea unei epoci se regăsea în imaginile create de pictori. Din această perspectivă, deopotrivă studiul privitor la peisaj și cel care urmărește transformările picturii de gen constituie ilustrări ale unui sistem propriu de investigare.

Apropierile de metodologia lingvisticii nu sînt întîmplătoare; spre ele nu conduc numai metaforele specifice propuse de Friedländer (de pildă « vocalele deschise » ale suprafețelor de culoare și « consoanele » liniilor din fragmentul consacrat lui Van Gogh), ci și modalitățile de studiere a părților și a ansamblului. Adică a relațiilor dintre semnificația unui modul și cea a sistemului care îl cuprinde. Modalități cu atît mai vrednice de luare-aminte cu cît ele se aplică la fenomene artistice care marchează etape ale transformărilor morfologice și sintactice. Peisajul, pictura de gen, portretul, natura statică (deși acestea două din urmă și, mai ales, natura statică sînt tratate rezumativ) constituie, de fapt, ceea ce se numeau în fizica tradițională « plutitori »; bucăți de lemn colorat care, lăsați să plutească pe suprafața unei ape curgătoare, indicau direcția și viteza curenților.

Pentru că, în esență, studiile lui Friedländer sînt studii de istoria culturii, văzută din unghiul materializării ei în imagini semnificative. E foarte adevărat că savantul german insistă asupra specificului fiecăruia dintre genurile analizate de el; cu alte cuvinte, trasează clar perimetrul înăuntrul căruia se manifestă legile ce ordonează manifestările fenomenului. Dar nici apariția, nici caracterele fundamentale ale genurilor nu sînt privite în afara unor determinări care, precizează de la bun început Friedländer, nu aparțin « plăcerii dezinteresate ».

Fără îndoială, din momentul în care el stabilea sensul caracteristicilor de bază ale peisajului, de pildă, și își punea întrebarea — întotdeauna legitimă — « de ce în vremurile noastre preferințele s-au îndreptat atît de categoric — mult mai categoric decît în trecut — către pămînt, cer, apă și vegetație? », au intervenit numeroase clarificări, mai ales în substanța filosofică a problemei. Știm astăzi, negreșit, mai mult despre relația cauzală a apariției peisajului cu gîndirea și, mai ales, cu aspirațiile de cunoaștere dintr-o etapă dată a istoriei umane. Meritul lui Friedländer e acela de a-și fi pus întrebarea. În general, de a-și fi pus întrebări, de a nu fi luat opera de artă ca pe un produs al propriei dezvoltări: determinările sînt, desigur, numeroase (eseurile din volumul *Despre pictură* nu le urmărește decît pe cîteva dintre ele), dar cu precădere semnificativă mi se pare orientarea lui Friedländer spre obținerea unor răspunsuri în planul filosofic care se asociază cu acelea ce vizează dezvoltarea mijloacelor tehnicii picturale. Pămîntul, privit ca « lucru în sine » și peisajul ca « fenomen » se comportă unul față de celălalt într-un chip determinat de intervențiile senzoriului și ale intelectului celui care le contemplă și le caută înțelesurile. Înțelesuri ce derivă din interpretarea datelor științifice (geografice, topografice), dar și — fără nici o intenție de a crea un paradox — de lucrurile pe care artistul *știe* că le va afla la capătul investigației sale. O singură verigă a lanțului de argumente ale lui Friedländer mi se pare că nu e suficient de puternică: de ce, în « istoria vizualității și a figurării plastice », contemplarea « pămîntului și cerului » trezește emoții numai atunci cînd « omenirea se îndepărtase mult de epoca în care trăise exclusiv din creșterea animalelor, din vînătoare, pescuit și agricultură »? Necesitatea « distanțării » e discutabilă aici: s-ar putea răspunde tot printr-o întrebare: de ce omul primitiv, omul de la Lascaux, Tassili, Altamira a reprezentat animalele pe care le vîna, înainte de a-și fi îngăduit să « se distanțeze » de ele? Nu cumva apariția peisajului e rezultatul unei acțiuni coincidente, al unor cîștiguri simultane în planul spiritual (descoperirea faptului că omul face parte dintr-un univers mai complex, ipostaziat divers, inclusiv prin natura necuvîntătoare), al filosofiei de la sfîrșitul Evului Mediu (Petrarca, Chaucer, Charles d'Orléans, ultimii truveri ar fi corespondenții în poezie ai acestei stări de spirit), și al altora în planul strict al tehnicii? Cu alte cuvinte, pictura ajunsese la un stadiu în care putea să reprezinte ceea ce voia. Și sînt convins că o analiză a tropilor picturali de la începutul Renașterii ar pune în valoare o înțelegere filosofică a unor *modele* a căror variabilitate a relativ redusă. Fapt e, însă, că le datorăm lui Friedländer și întregii generații de « cunoscători » din care el însuși făcea parte posibilitatea de a ne pune astfel de întrebări pe care comentariul artistic din secolul trecut nu și le putea imagina. Așa încît traducerea (excelentă) nu reprezintă, pur și simplu, completarea unei exigente biblioteci de artă », cum e aceea realizată de Editura Meridiane. Ea e un veritabil act de cultură și se cuvine privit ca atare.

«portul popular de sărbătoare din românia»

anca bratu

Monumentalul volum apărut recent la editura Meridiane, cu titlul *Portul popular de sărbătoare din România*, sub semnătura cunoscuților cercetători ai artei populare, Elena Secoșan și Paul Petrescu, marchează o etapă nouă importantă în cunoașterea și înțelegerea culturii rurale românești. În cele aproape 200 de pagini de text și 600 imagini alb-negru și color, autorii își propun să ofere nu numai un deosebit de interesant și instructiv material documentar, pe care bogăția ilustrației și a comentariilor analitice îl asigură pe deplin, ci și o nouă viziune asupra subiectului cercetat. Autorii se referă la costumul popular integrîndu-l în contextul vieții istorice și economico-sociale a satului românesc, care îl determină și îl explică, sub multiplele sale aspecte. Astfel văzut, costumul popular încetează de a mai fi o simplă « relicvă » descrisă, colecționată și închisă în depozite muzeale, el recăpătîndu-și adevăratul sens, de mesager al unei lumi în continuă transformare, al cărui document se dovedește a fi. Această importantă schimbare de optică relevă, așa cum subliniază și autorii, depășirea viziunii « romantice » asupra « frumuseții » artei populare și trecerea la o înțelegere a ei ca fenomen social complex, în atenția sociologilor, antropologilor și chiar a viitorologilor. De aceea, ceea ce își propun autorii este, dincolo de prezentarea științifică a diferitelor tipuri zonale ale costumului popular, și de înțelegerea sensurilor și semnificațiilor pe care le cuprind aceste diferențieri, o revalorizare și revalorificare a acestuia în contemporaneitate. Cititorilor li se oferă sugestii care pot fi folosite, atît pentru aprofundarea învățămîntului și cercetării etnografice, cît și pentru prelucrarea în soluții inovatoare, de către artiști plastici sau creatori populari contemporani, în ateliere individuale, sau pe scară industrială.

Principiile afirmate în introducere sînt dezvoltate în studiul care se ocupă de vechimea, unitatea și diversitatea, funcționalitatea, mesajul și estetica costumului nostru popular. În capitolul închinat *vechimii* costumului tradițional românesc se subliniază importanța sa ca document al mileniilor și secolelor trecute, al continuității noastre în spațiul carpato-danubiano-pontic, trecînd prin etapele istorice în care portul popular s-a cristalizat odată cu formarea poporului român. Sînt folosite în acest sens dovezi arheologice din epocile străvechi ale culturilor neolitice și ale bronzului, ca și cele din timpul cuceririi romane, consemnate în frizele Columnei lui Traian și în metopele monumentului de la Adamclisi, care vorbesc despre originea traco-iliră și moștenirea romană care au stat la baza alcătuirii costumului popular românesc.

Unitatea portului popular este înțeleasă și explicată în contextul mai larg al unității de viață istorică și culturală a poporului român. Această păstrare a identității naționale, în condiții istorice adeseori vitrege, este explicată în mod nuanțat ca rezultat al relativei noastre izolări geografice în sud-estul european, izolare care a prezidat și la separarea complexului dacic de cel proto-slavic și scitic, ducînd la păstrarea unor caractere comune substratului traco-daco-iliric, pînă aproape de zilele noastre, în costumul popular românesc ca și în cel al unor populații românești din enclavele aflate în sudul și vestul Peninsulei Balcanice. De asemenea, structura fizico-geografică a spațiului carpato-danubiano-pontic străjuit pe de-o parte de pădurile masive ale Carpaților, iar pe de alta de mlaștinile și bălțile Dunării și ale principalilor săi afluenți, a facilitat păstrarea acestei relative izolări care a salvat ființa noastră națională în decursul istoriei, opunînd unele stavile naturale năvălitorilor, începînd cu popoarele migratoare și încheind cu pericolul turcesc, față de care spațiul românesc a reprezentat o ultimă redută înaintea Europei. Portul popular românesc s-a conservat astfel mai tîrziu, și în forme mai unitare decît

în alte țări ale sud-estului european. Unitatea portului este în continuare analizată în elementele sale componente (materia primă, croiul, ornamentica și coloritul) subliniindu-se că nu este vorba despre un dat imuabil, ci despre un fapt de viață supus evoluției istorice. Părțile sale componente alcătuiesc un tot legat în mod organic de viața poporului, care s-a desfășurat de milenii în același spațiu antropogeografic.

Următoarele două capitole, care tratează despre *diversitatea*, *funcționalitatea și mesajul* portului popular se întrepătrund și se completează reciproc, varietatea rezultînd atît din deosebirile de evoluție socio-istorică a diverselor regiuni, cristalizate în zone etnografice, cît și de rolurile multiple jucate de costum, ca semn inclus în codul limbajului culturii populare.

Existența a numeroase « țări », delimitate de realități geografice și istorico-sociale, traversate de văile marilor rîuri și suprapunîndu-se vechilor « plaiuri » românești, a creat premisele formării zonelor etnografice. Pentru fiecare din cele cca. 80 de zone etnografice poate fi stabilit un anumit tip de costum cu caractere definitorii, el însuși divizibil în subtipuri specifice fiecărei comunități sătești (pertinent analizate în fișele analitice de la finele volumului). Totodată se încearcă și relevarea unor elemente ale evoluției istorice, ca și marcarea diferențierilor rezultate în procesul transformărilor economico-sociale. Acest proces, lent în decursul istoriei, devenit rapid începînd cu secolul al XIX-lea, odată cu dezvoltarea industriei și creșterea circulației oamenilor și mărfurilor, a dus la prefaceri incisive.

Analiza atentă a portului popular dovedește că acesta este un fapt social viu, supus diverselor « mode », ele însele mesagere ale vieții sociale; pot fi detectate astfel ecouri ale costumului de curte, boieresc, ori al tîrgoveților, ca și elemente de vestimentație orășenească sau militară, pătrunse în diverse epoci și conjuncturi istorice, stratificate și transformate pentru a fi în cele din urmă adoptate potrivit nevoilor și gustului comunității rurale. Se sugerează astfel deschiderea unei problematici pasionante cercetării viitoare, care ar putea încerca să urmărească în mod consecvent, și pe cît posibil în desfășurare istorică, întrepătrunderile, relațiile reciproce dintre costumele diferitelor categorii

https://biblioteca-digitala.ro

sociale, a momentelor și cauzelor care au dus la transmiterea unor elemente, știut fiind că « moda » exprimă adesea cel mai bine mentalitatea unei epoci și a unui mediu cultural.

În același mod este analizată intersectarea cu alte arii de cultură, la « marginile » teritoriului românesc, sau în ținuturile de conlocuire cu alte naționalități, care au dus la fenomene de schimb și împrumut reciproc, condiționate de contextul istoric (cum ar fi influența orientală, mai puternică în țările române, în special în Țara Românească a veacului al XVII-lea), geografic (de exemplu apartenența unui anumit element de port din vestul României la o vastă arie situată la vest de țară) și de compatibilitate culturală (lipsa schimburilor cu tătarii, de pildă, a căror zestre culturală este prea deosebită de a noastră).

La fel de interesantă ni se pare sugestia de a cerceta locul pe care l-au jucat în răspîndirea unor elemente de port tîrgurile și nedeile la care se întîlneau în mod tradițional țărani din mai multe regiuni, apropiate sau îndepărtate, ca și accelerarea ritmului împrumuturilor odată cu modernizarea căilor de transport și comunicație; ni s-ar părea interesant de urmărit, în aceeași ordine de idei, rolul pe care l-au jucat, în vremuri revolute, traseele de transhumanță ale oierilor, ca și consecințele stabilirii unora dintre ei în sate de dincolo de munți, în Țara Românească sau Dobrogea.

Trecînd la analiza propriu-zisă a mesajului exprimat de diversele funcții ale costumului sînt relevate mai multe aspecte. În primul rînd este amintită deosebirea biologică, de sex și vîrstă, prin care costumul marchează rolurile diferite pe care le îndeplinesc în cultura și mentalitatea populară, bărbatul și femeia, ca și diferențierile de statut social legate de vîrstă (trecerea de la un statut social la altul fiind semnalată de schimbarea unor piese de port, cum este « învelitul miresii », care semnifică trecerea de la condiția de fată nemăritată la cea de nevastă)

Starea socială a țăranilor înstăriți era de asemenea consemnată prin bogăția costumului, îndeosebi a accesoriilor sale (afișarea unor salbe cu bani de aur) dar și prin mai marea ușurință cu care această categorie socială adopta piese de port noi, care se singularizau și marcau buna-stare (scurteici de blană, piese aduse din tîrguri îndepărtate, etc); sînt semnificative în acest sens cazurile amintite, ale costumului gorjenesc « schileresc » și a costumului de Muscel, trecut prin filieră urbană și re-răspîndit, ca o modă, în îndepărtate regiuni rurale, ca Vrancea, sau ținutul Dornelor.

Deosebirea existentă între portul de lucru și cel de sărbătoare nu este structurală și ține doar de calitatea materialelor și abundența decorului, în mod firesc mai restrîns la costumul de toate zilele.

Ocupațiile nu au dus la o diferențiere substanțială a costumului popular românesc, ci numai la adăugarea unor piese specifice necesare în îndeletnicirea respectivă, cum ar fi cojoacele lungi de blană pentru ciobani sau hainele impermeabilizate pentru pescari. Costume specializate apar numai în mod excepțional, la interferența cu lumea orașului, cum este cazul portului surugiilor, din care derivă « epîngelele » din sudul țării. În sfîrșit vechea funcție magică a costumului se păstrează în unele ocazii cu străvechi rosturi rituale, cum ar fi călușarii, ori travesti-urile folosite în obiceiurile de iarnă.

Capitolul dedicat *esteticii* portului popular abordează două teme principale: prezența (dominantă sau sporadică) a anumitor motive și viziunea sculpturală a costumului, conceput pentru a pune în evidență formele corpului și silueta generală, într-o perfectă consonanță cu ținuta echilibrată și demnă a țăranului român.

Tipologia costumului popular se face luînd drept criteriu de bază piesele care îmbracă corpul de la talie în jos, considerat « criteriul cel mai semnificativ, adoptat și ușor înțeles în lumea satului românesc », conform căruia se stabilesc trei tipuri principale: costumul cu catrință, cel cu fotă și cel cu vîlnic și zece variante rezultate din combinarea două-cîte două a pieselor principale (de ex. două catrințe, sau catrință cu fotă, sau catrință cu vîlnic), subvariantele locale fiind descrise atît la tipologia fiecărei piese, cît și la prezentarea costumului pe zone.

Costumul femeiesc și cel *bărbătesc* sînt studiate separat, pe piese componente, studiul începînd cu acoperirea capului (pieptănătură și învelitoare), continuînd cu cămașa, apoi cu piesa care acoperă corpul de la talie în jos, încheindu-se cu piesele comune, hainele de deasupra, încălțămintea, accesoriile și podoabele. Se stabilește în fiecare caz tipologia piesei în funcție de formă (croi) și ornamentică (amplasare, compoziție, motive, colorit), reliefînd variațiile zonale și pe cele care marchează vîrsta, statutul și starea socială, ca și acele elemente care se datorează unor curente de modă.

Urmează o hartă a principalelor zone etnografice, care precede ilustrațiile grupate pe marile provincii istorice (Oltenia, Muntenia, Dobrogea, Moldova, Transilvania, Banat), subîmpărțite în zone etnografice, cărora li se indică și corespondentul în actuala împărțire administrativă a țării, în județe.

Imaginile ilustrează sugestiv textul, folosind un material documentar în mare parte inedit, rezultat al îndelungatelor cercetări de teren ale autorilor, prezentînd costumul popular de sărbătoare al românilor și al principalelor naționalități conlocuitoare din România, cristalizat în jurul anilor 1900, așa cum a fost « descoperit în lăzile țăranilor » sau reconstituit științific, din piese componente, în muzeele etnografice din țară. Fotografiile au fost făcute în mare parte în zonele etnografice respective ceea ce sporește autenticitatea și ajută la înțelegerea costumului popular ca element viu al culturii populare românești.

La rîndul lor imaginile sînt comentate de *fișe analitice* care urmează aceeași împărțire zonală ca și ilustrațiile, cuprinzînd o caracterizare generală succintă și o analiză, pe piese, a costumului femeiesc și a celui bărbătesc.

Un *glosar* al terminologiei zonale a portului popular din România și o *bibliografie* încheie acest atît de bogat volum, carte de referință în studiul culturii populare, nu înainte însă de a oferi cititorilor străini un deosebit de util rezumat în limbile engleză și franceză.

o monografie tudor vianu

doina tarhon

A apărut de curînd, la editura « Cartea românească », monografia *Tudor Vianu* de Ecaterina Țarălungă. Volumul debutează cu un portret al autorului investigat și continuă cu capitole dedicate fiecăreia din zonele culturale pe care le-a acoperit. Portretul este alcătuit pe baza poeziilor, a scrierilor autobiografice și schițează liniile directoare de dezvoltare a personalității, alcătuită armonios după ideea unității spiritului uman. Personaj exemplar prin perioada pe care a traversat-o (1916—1964) și prin sferele culturale la care s-a raportat (literatură, artă, critică, istorie și teorie a literaturii și artei, comparatism, stilistică, estetică, filosofia culturii, sociologie), Tudor Vianu a opus unitatea spirituală a ființei sale tuturor ruperilor care au marcat cea mai agitată perioadă din întreaga istorie a veacului 20.

Paginile referitoare la critica și istoria artei cuprind cu deosebire arta românească și, în fundal, arta universală. În domeniul picturii românești Vianu menționează — prin cronici de expoziții, micromonografii, studii — pe Nicolae Grigorescu, Ion Andreescu, St. Luchian, St. Popescu, Gh. Petrașcu, Th. Pallady, Octav Băncilă, Fr. Sirato, St. Dimitrescu, Aurel Băeșu, Adam Bălțatu, A. Jiquidi, N. Tonitza, J. Al. Steriadi, Camil Ressu, Eugen Drăguțescu, Gh. Savu, I. Theodorescu-Sion, Ipolit Strîmbu, A. Demian, Corneliu Baba.

În ceea ce privește sculptura românească, aria sa de interes este cel puțin la fel de curinzătoare: O. Han, C. Medrea, Karl Storck, George Julian Zolnay, Fr. Storck, Constantin Brâncuși, O. Spăthe, Milița Pătrașcu (al cărei bust dă ilustrația copertei monografiei), Baraschi, Onofrei, Irimescu, Călinescu, Caragea, Lavillier-Cosăceanu, Céline Emilian, Irina Codreanu, Mac Constantinescu. În ce privește pictura și sculptura universală este de remarcat faptul că, în timp ce prizează pictura Renașterii, ca și pe cea modernă, nu percepe în chip apropiat decît sculptura expresionistă. Iată numele cu care intră în rezonanță: Rafael, Rubens, Goya, Velásquez, Rembrandt, El Greco, Hogarth, Courbet, Ingres, Manet, Renoir, Delacroix, Van Gogh, Hodler, Burger, Ed. Munch, Cézanne, Picasso, Matisse, Léger, Picabia, Kandinshy, Kokoshka, Emil Nolde, Pechstein, Barlach, Lehmanbruck.

Tot acest îndelung excurs prin spațiile artei este pentru Tudor Vianu prilejul de a ridica încă o parte a construcției sale culturale, rotunjită în chip magistral prin *Estetica* sa, de la a cărei apariție se împlinește anul acesta o jumătate de veac. Astăzi încă, puțini sînt cei ce văd dramatismul rigorii sale, vocația ei de a schimba spiritul unei culturi, de a o întoarce la izvoarele armoniei fundamentale de dinainte de tradiția rupturii hegeliene și de a oferi astfel intelectualității românești o cale de păstrare a continuității cu propria ei tradiție spirituală.

un atlas al artei populare

vasile dobrian

Evoluția pictorilor populari spre o artă de conținut trebuie privită nu numai sub aspectul tehnic, deoarece odată cu această cucerire, s-a dezvoltat și o nouă formă de exprimare, lucrările pictorilor țărani fiind subliniate de o tentă stilistică, proprie, în raport cu talentul și puterea lor de interiorizare.

Prin abordarea unei tematici legată de preocupările lor, ei au devenit în același timp rapsozii propriilor lor vieți. Acest fapt este mărturisit de toți pictorii țărani cuprinși în cartea « Stare de dor », dar eu mă opresc pentru început la Vasile Frunzete din Rășinari — de care sînt legat mai mult prin locul de baștină — pictor ale cărui lucrări inspirate din viața satului, într-un stil apropiat de acela al lui Fernand Lèger, conferă temelor rurale o nouă dimensiune. Alături de el însă aduc cuvenită laudă lui Ion Niță Nicodin, lui Petru Mihuț, Rodicăi Nicodin corifeii țărani ai școlii de pictură naivă de la Brusturi — Arad, sau meșterului de nimeni uitat Ion Stan Pătraș ctitorul « Cimitirului vesel » din Săpînța Maramureșului. Așa cum spuneam și cu altă ocazie, românul nu s-a născut numai poet dar și colorist. Cartea « Stare de dor » întocmită de poetul și folcloristul Ioan Meițoiu, vine să confirme acest adevăr, dîndu-ne o imagine cum nu se poate mai cuprinzătoare a universului creativ al scriitorilor și pictorilor populari.

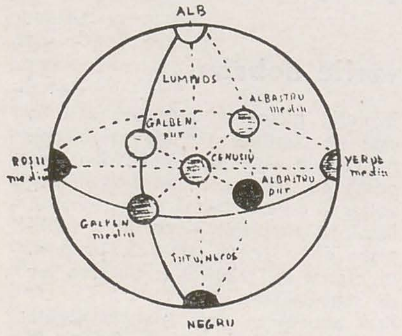
Selecția e făcută cu pricepere și competență, ținînd seama de aria tematică și specificul fiecărei regiuni. Numele întîlnite în cuprinsul țării sînt cunoscute din diferitele manifestări naționale și internaționale, la care majoritatea dintre ei au participat.

Din acest punct de vedere culegerea poetului Ioan Meițoiu poate fi considerată un fel de atlas al geografiei artei populare, în care se împletesc în mod fericit patosul versului cu metafora coloristică.

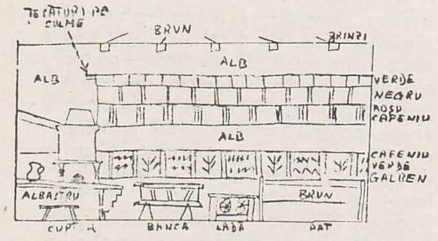
https://biblioteca-digitala.ro

culoarea și spațiul interiorului țărănesc

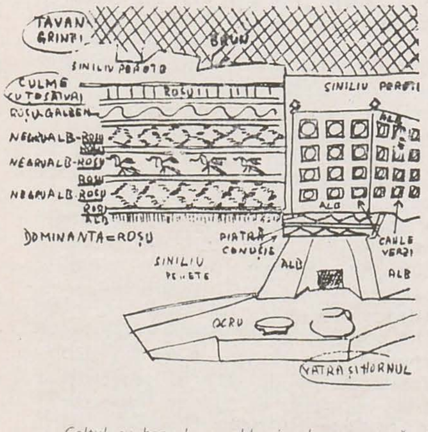
paul petrescu



Sfera ideală a culorilor după Pfeiffer



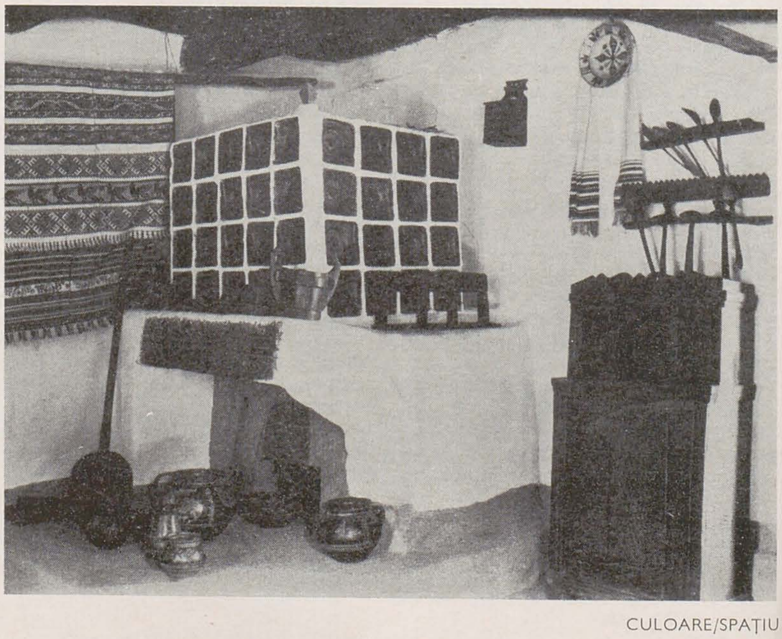
Peretele din fund al unei încăperi din Moldova



Colțul cu hornul cu cahle și culmea cu țesături din Țara Oașului

Încercînd revizualizarea spațiilor colorate țărănești, de atîtea ori învăluitoare în nenumărate feluri, din preajma zărilor de deasupra Prutului pînă pe cele ale Timișului și de la cele ale Someșului la cele ale Dunării, marele X al pămînturilor românești din jurul Carpaților, gîndurile mi-au alunecat spre începuturi dar și spre deschiderea artelor de azi, cele două segmente extreme ale timpului neregăsindu-se pe plan egal ca expresie artistică în creația plastică populară. La începuturi, culoarea, cu excepția minimă a ceramicii, lipsește și de multe ori mă întreb cum vor fi fost colorate vestimntele dacilor de pe metopele de la Adamclisi și de pe Columna lui Traian, nici o altă știre scrisă necompletînd documentele iconografice; singura mențiune a lui Herodot se referă doar la cultivarea și prelucrarea măiastră a cînepii și inului. Străvechea tehnică a decocturilor răspîndită în toată țara lasă să presupunem însă că roșul de roibă, rugi-niul de nuc și negrul de arin, vor fi putut să coloreze într un fel țesăturile strămoșilor folosite nu numai ca îmbrăcăminte, ci, probabil, și pentru învelitul încăperilor, după cum culorile naturale ale lînii de oaie ca și a părului de capră, în neașteptat de multe variante, vor fi fost și ele utilizate. Culoarea ca atare însă, după cîte se pare, nu a început să joace un rol de seamă în arta populară românească decît relativ tîrziu și înclinăm să plasăm acest « tîrziu » cam după al șaptesprezecelea secol, adică după statornicirea unor curente de schimburi intense de mărfuri la nivelul lumii țărănești, atît cu Orientul cît și cu Occidentul, înflorirea puternică a culorii avînd loc pentru țesături în genere și pentru costum în special în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea, iar pentru arhitectură în cel de al XX-lea. Această dezvoltare este sincronă cu a tuturor artelor populare europene, perioada de maximă înflorire a decorului acestora plasîndu se în spre sfîrșitul secolului al XVIII lea și mijlocul secolului al XIX lea. Am socotit necesare aceste preliminarii « cronologice » avînd în vedere faptul cu totul surprinzător, în acest context, al unui cromatism excepțional al artei populare românești, mai ales în ce privește structurarea spațial-colorată a interiorului țărănesc tradițional românesc, de negăsit la nici unii din vecinii noștri, ca să nu mai vorbim de « interioarele țărănești » central-, vest-, sau nord-europene. Împrejurări istorice și social-economice, inclusiv tehnologice, au îndreptat o zestre nativă probabil favorizantă, către o expansiune coloristică uimitoare a spațiului interior, conferindu-i valențe de o picturalitate modernă neașteptată.

Cu aceasta abordăm cel de al doilea segment temporal, cel al artelor moderne cu care vom încerca să confruntăm realitatea indiscutabilă a spațializării prin culoare a universului țărănesc românesc, așa cum este el materializat în interiorul tradițional. Peste spațiul existențial stabilit în paralelipipedele sau hexaedrele încăperilor din locuințele durate în pămînt, lemn, piatră sau cărămidă suprapunîndu-se sau contopindu-se cu echipamentul pragmatic interior alcătuit din sistemul complex de încălzire-luminare-preparare a hranei (vatra, cuptorul, hornul) și din mobilierul destinat odihnei (laviță, pat scaun, bancă) sau depozitării (masă, ladă, dulap, raft, cuier), peste acest spațiu vital deci, ființează un spațiu psihic determinat și definit prin culoare. Coordonatele cromatice ale acestui spațiu sînt organizate în mari registre, ritmul, simetria sau alternanța, conferind o evidentă picturalitate ansamblului, definind un spațiu estetic prin excelență, în care emoția este creată, ca în arta modernă, prin utilizarea și alăturarea petelor de culoare într-un limbaj independent de sensuri. Aceste efecte sînt obținute însă nu prin « punere de culoare » pe suprafețe omogene (pînză, carton, lemn, perete), ci prin ceea ce în arta modernă se cheamă « asamblare » reunind într-un fel pictura și sculptura sau cel puțin încercînd să treacă linia despărțitoare între cele două arte majore. Într-un interior țărănesc românesc petele de culoare sînt alcătuite din obiecte diverse — ulcioare, străchini, icoane pe sticlă, ștergare, scoarțe, ghemuri de lînă sau cînepă colorată — dispuse perfect ordonat într-o alăturare sugerînd intenția creării de ansambluri colorate care să vorbească direct și aproape numai prin intermediul culorii. Recepția acestor vaste ansambluri picturale se face de la distanțe diferite, depărtarea prezervînd impresia cromatică dominantă, iar apropierea treptată dezvăluind, progresiv, detalii crescînd în minuțiozitate, descoperind lumi într-o lume, fascinînd printr-o picturalitate savantă dublată de înțelesurile unor simboluri rezervate inițiaților ce știu a descifra « sensul » unei oale, a unei icoane, a unui ștergar, nimic nefiind gratuit, dar totul subordonîndu-se ideii cromatice totale. În principal, culoarea este cea care vorbește, împlinindu-se astfel, ni se pare, unul din obiectivele fundamentale ale artei moderne, acela de a comunica exclusiv prin culoare, arta abstractă și nonobiectuală așa procedînd. Ambiția secretă sau declarată a unor pictori de a imita în acest sens muzica transmițînd sentimente prin sunete « nonobiectuale » este aceea de a utiliza culorile ca un limbaj direct al emoției, Wassily Kandinsky fiind probabil primul care a gîndit culorile ca analoage notelor muzicale. Așa îmi pare a fi compoziția complexă a pereților din unele interioare țărănești în care registrul albastru al icoanelor pe sticlă este cuprins între brunul adînc al grinzilor de stejar și albul ștergarelor, sau în care țesăturile roșii ale peretarelor formează un fundal punctat de suprafețele verzi-argintii ale icoanelor, deasupra cărui fundal se înșiră rîndurile compacte ale străchinilor alb-gălbui, surmontate de « culmile » țesute în vîstre alternante de roșu-albastru pe fond alb-lăptos. Întregul are un netăgăduit caracter scenic, fiind vorba de un decor îndelung gîndit și decantat de experiența a două, trei sau patru generații (pe intervalul deci al ultimei o sută și cincizeci de ani, să spunem), conformîndu-se regulelor comunității în ce privește limbajul obiectelor ca atare, dar dispunîndu-le, tot în limitele unei tradiții a faptului estetic întărit de conștiința și înțelesul « frumusului » de grup, inovînd probabil în limitele « valorilor » și « intensității » culorilor, ale « complementarității » și « tonalității » acestora, manifestînd certe preferințe regionale și zonale în ce privește atracția culorilor « reci » sau



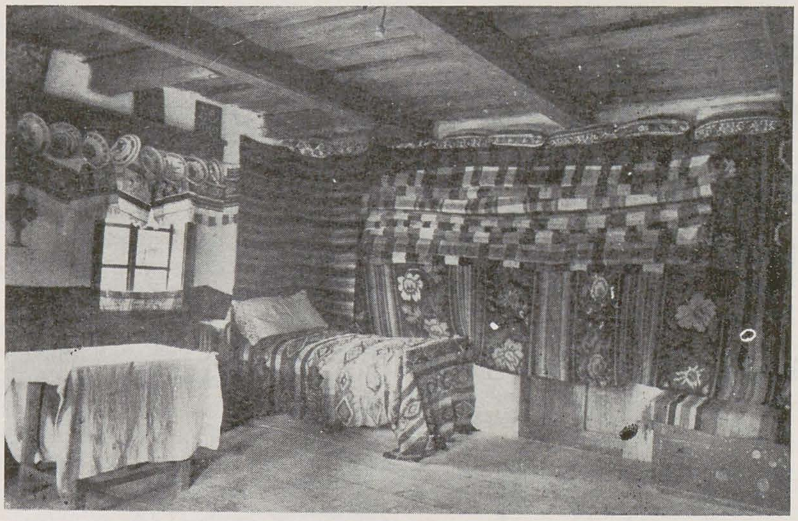
https://biblioteca-digitala.ro

«calde» sau, și mai subtil, alegînd culorile «analoage» sau înrudite. Întreaga terminologie a culorilor, din tratatele savante de fizică și psiho-fiziologie a culorii, poate fi folosită în analiza unui astfel de interior țărănesc, dezvăluind resorturile unei sensibilități bogat înzestrate, pe temeiuri neștiute încă sau neaflate de etno-psihologia românească evident deficitară sub raportul cercetării științifice, și intens exersate în ultimele două secole de contact cu crescînda lume a culorilor la îndemînă. Aptitudinile excepționale coloristice ale straturilor largi ale populației românești se verifică și în actuala confruntare cu neistovita gamă a culorilor chimice, din ce în ce mai diversificate, produse de industria modernă dar și în consonanța cu pictura românească modernă ale cărei virtuți coloristice sînt bine cunoscute, departajîndu-ne, încă o dată, de vecini, conferindu-ne un specific inconfundabil.

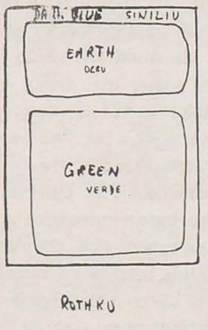
Universul cromatic țărănesc românesc este redus la esențial, culorile folosite în compunerea interiorului nedepășind cele înscrise în «sfera ideală» a lui Henri Pfeiffer, cel care alături de Kandinsky și Herbin, a contribuit substanțial la dezvoltarea cromatologiei în anii din urmă. Într-adevăr albul și negrul, între ele valoarea pură a gris-ului, roșul, galbenul, verdele și albastrul, sînt culorile din care este construit acest interior cuprins în adînsimea greu de apreciat a încăperii cufundată în semiobscuritatea generată de întunecimea grinzilor, cu colțuri ascunse de greutatea hornului, a mobilelor, grupate în spații perfect raționalizate. Aparența iluzorie este a unui element spațial pe care îl resimțim aproape arhitectural în profunzime dar care oferă, paradoxal, imaginea unei uriașe pînze, în care efectele de Op art sînt cîte odată surprinzătoare ca în acel interior de Gorj cu scoarță în romburi dințate concentrice. Am aminti că recursul la efectele Op art-ului popular sînt bine cunoscute în arta modernă, numeroase exemple legînd așa numitul quilt (o cuvertură de genul plapumei, tradițională în Irlanda și apoi în Statele Unite) sau Patch-work (plapumă făcută din petece divers colorate dispuse în fel de fel de desene; categorie de artă populară tradițională în Statele Unite) de opera unor artiști ca Alfred Jensen, Ann Wilson și Robert Rauschenberg pînă la Vasarely, și mai departe trecînd la analogii cu opera lui Mondrian sau ce a lui Malevich pînă la categoria lui Minimal Art și terminînd cu Mark Rothko în care doar prin senzația culorii, fără intermediul formei, sîntem absorbiți în experiența unor viziuni, ca în acea celebră a lui: «Earth and Green» (1955). «Pictura» totală a interiorului țărănesc românesc operînd prin asamblarea diverselor obiecte colorate, ducînd la senzații inedite de culori «moi» imerse în cergile mițoase, de culori «sgrunțuroase» resimțite în vasele de pămînt ars, de culori «lunecoase» ivite din suprafețele smălțuite ale străchinilor și din cele fabuloase ale icoanelor pe sticlă, sau din cele prin excelență «geometrice» ordonate de perpendicularitatea texturilor ștergarelor, culmilor și scoarțelor, se constituie într-o experiență estetică originală de ordin pictural care n-a fost aproape deloc exploatată de pictorii noștri, în contrast cu marele impact pe care sculptura, mai mult, «obiectele» de lemn țărănești, le-au avut asupra sculpturii românești contemporane.

Tridimensionalitatea spațiului colorat țărănesc este prin excelență o enclavă, o nișă a-naturală operată de geniul popular românesc în atotstăpînitoarea natură a lumii rurale, introducînd scheme algoritmice ale aranjărilor de obiecte și culori ce se pretează admirabil la o tratare matematică pe care probabil că viitoarea generație de critici de artă va fi capabilă să o facă urmînd exemplul poeticii și al lingvisticii.

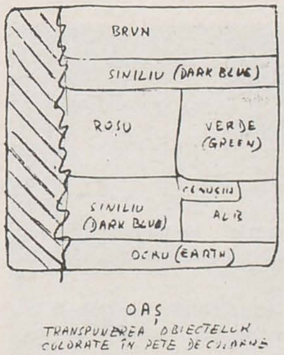
O viitoare «teorie generală» a spațialității colorate țărănești românești nu va putea evita însă nevoia de disociere și de accentuare a diferențelor regionale și zonale, conducînd la certe demarcații între spațiul, să-i spunem «cafeniu» antrenînd o potolire a simțurilor și o molcomire a spiritului întru mai profundă reflexivitate a nordului mitic al țării (Moldova, Maramureș), spațiul «vinețiu» dominat de forță reținută a Bihorului și Zărandului, spațiul «albastru-roșu» de intensă trăire vitală a țării Făgărașului și țării Bîrsei, spațiul «alb» al cîmpiei din vestul Crișanei ilustrînd o anume raționalitate aseptică, spațiul «roșu-negru» al vîrtejurilor istoriei dobrogene și sud-muntene, spațiul «vișiniu» al pasionalității și al ascuțimii oltenești, spațiul «verde-roșu-galben» al răscrucilor culturale bănățene, toate la un loc, acestea și altele încă, conducînd la o posibilă «analiză spectrală» a marelui spațiu de trăire românească materializînd gîndire, acțiune și spirit în dominante cromatice, alese nu ca preferințe senzoriale ci ca date determinate ale experienței de viață și istorie milenară. Prezumabile «chei» ale spiritualității românești, ele rămîn totuși doar ipoteze, poate chiar pretexte, opuse ca atitudine mentală conceptelor «matriciale» și «orizontice», cuvîntul ultim, verificarea, urmînd a fi pronunțate de cunoașterea sociologică a unor astfel de prea tentante demersuri.



Interioare rustice din Transilvania. 1. Moișeni-Oaș; 2. Sanț-Năsăud; 3. Viștea-Făgăraș; 4. Drăguș-Făgăraș



ROTHKO



OAȘ
TRANSPUNEREA OBIECTELOR CULORATE ÎN PETE DE CULOARE

https://biblioteca-digitala.ro

spaţiu topologic-spaţiu tensional[1]

ion n. şuşală

Cîteva nedumeriri, mai multe întrebări şi o afirmaţie Se admite adesea că «unii nu văd în spaţiu», de fapt, în spaţiul convenţional al geometriei euclidiene. Ar fi aceasta (evident, ca viziune) expresia unei *neputinţe* educaţionale sau a uneia genetice, ori, din moment ce nu poate fi anulată, ci doar ameliorată prin antrenamente bine individualizate şi intense [2], avem de a face pur şi simplu cu o *dotaţie specifică?*
Viziunea în cauză (topologică) — aşa cum se susţine (Wallon şi Piaget) [3] — n-ar fi proprie decît copiilor, deci primei etape ontogenetice şi, prin extindere etnografică, începuturilor artistice ale omenirii, civilizaţiilor arhaice, «primitive». Şi totuşi, referindu-ne la artă, îndeosebi la arta modernă, se poate uşor demonstra că partea cea mai însemnată a operei lui Picasso este topologică şi, tot aşa, pictura lui Matisse, Braque ori Léger, sculptura lui Moore sau Hajdu etc. Ce semnificaţie axiologică au, vis-à-vis de teoria spaţiului genetic, astfel de opere — cu prezenţe similare mai restrînse ori mai pregnante în toate epocile importante ale evoluţiei stilurilor? Sînt, aşa cum le-a considerat o anumită filosofie estetică (Nietzsche, Eugenio d'Ors, Focillon [4]), «eterne reîntoarceri» sau «regresiuni», şi încă «paradoxale», la moduri (forme) de expresie sumare (în declin)? Ori, pornindu-se de la acel alibi sociologic — omul, etern ucenic ca şi societatea umană — nu fac altceva decît «dovada unei adeziuni la forme *originale* de gîndire şi de expresie» (P. Francastel [5])? Dacă acestea ar fi «adevărurile», atunci de ce destui alţii, încă de la primele lor «mîzgăleli» şi pentru totdeauna după aceea, încearcă să prindă în plan, adică la nivelul suprafeţei-suport, iluzia reliefului, a adîncimii, a celei de a treia dimensiuni spaţiale? Ce demonstrează aceasta? Şi, mai ales, cum se explică? Pe baza fenomenului real, al vederii obiective, dezvoltate ontogenetic şi, deopotrivă filogenetic, ca învăţare treptată a mişcării şi deformării perspectivale şi, în consecinţă, pe existenţa (asimilarea) — inexistenţa (neasimilarea sau chiar respingerea) convenţiilor acestuia? Dar procedeele iluzioniste sînt ele, oare, «stadii ale luării de cunoştinţă a spaţiului de către om» (P. Francastel [6])?

«Vederea în spaţiu» — o prejudecată. Topologicul — tip de viziune spaţială constantă (ca şi «prinderea» iluziei)

Realitatea fenomenologică este, deci, extrem de complexă şi contradictorie. În fond, ce altceva semnalează ea decît că arta din toate timpurile şi de pe toate meridianele nu este reductibilă la variantele unui singur mod, fie el cel mai subtil sau mai rafinat, de expresie, al iluziei.

Viziune plană (topologică) = viziune elementară?

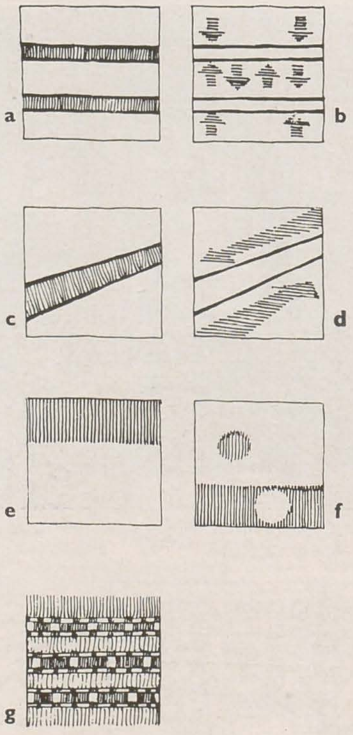
Şi totuşi, viziunea plană, fără sus — departe — uşor — rece şi fără jos — aproape — greu — cald, desfăşurată în spaţii pe care geometriile neeuclidiene le numesc «bi-continue», fără conservări de distanţe şi fără proiectivităţi, a fost — mai este încă — asimilată cu viziunea ornamentală (ideoplastică, abstractă), de «mentalitate primitivă» (W. Worringer, H. Kühn, G.-M. Luquet, M. Mancaş ş.a. [7]). Iar acest sens — de «primă» viziune, anterioară celei fizioplastice, derivată ori contaminată de aceasta, figurarea adaptîndu-se materialului şi suprafeţei — a fost atribuit şi artei populare; prin similitudine.

Nediferenţiere, neautonomizare, practicitate — condiţiile genezice ale artisticităţii «populare»?

Subtilă subestimare! Fiindcă agentul creator nu s-a diferenţiat, iar artisticitatea n-a devenit autonomă faţă de factorii eteronomici ai vieţii (T. Vianu [8])? Sau, pentru că, atît cît este ea uşor de detectat şi oricum incontestabilă, artisticitatea de sorginte populară s-ar desfăşura «în umbra practicităţii obiectelor, cu grija de a nu le tulbura justa folosire» (Al. Dima [9])?

Compararea artisticităţii la nivel iconic este incompletă

La drept vorbind, o anumită valoare a artei populare a fost întotdeauna elogiată, dar aceasta s-a referit invariabil la expresivitatea sau, mai exact, la naivitatea deformărilor liniare, la exuberanţa cromatică a imaginilor ingenue, fabuloase şi, deopotrivă, fanteziste, chiar şi atunci cînd păreau doar geometrice. Dar aşa — fie la marginea factorilor extraestetici, de intercondiţionare exogenă a artei, fie cel mult la nivelul motivelor, adică la nivel morfologic, în genere, iconic — deci *astfel* desfăşurîndu-se demersurile în cîmpul artei populare, a rămas insuficient explicată chiar şi o perplexitate ca aceea în faţa unor «anumite tipuri de ţesături, aproape identice prin desen, colorit şi tehnică, întîlnite în covoarele ţărăneşti din Suedia, din România, dar şi de pe teritoriul incaş» (Al. Busuioceanu [10]).
Aşadar, nedumeriri, întrebări şi, mai ales, îndoieli. Iar o afirmaţie mai veche [11], că «arta populară este o *altă* artă, de un *alt* specific, *paralelă* şi nu stadiul inferior al celei culte», rămînea, nereluată, o simplă predicţie. Asupra ei revin, în principal, acum, după o întinsă investigare teoretică şi fenomenologică, în paralel cu una experimentală întreprinsă în lumea expresiilor fundamentale ale copilăriei. Să încep însă cu...



O identitate incredibilă. În muzeul din Bălceşti-Vîlcea există *o iie* [12] al cărei unic ornament — o dezvoltare liniară monocromă de romburi concentrice, punctul originar fiind situat în raportul «secţiunii de aur» faţă de marginile lui orizontale — este absolut identic cu cel care «îmbracă» partea centrală a unui *vas neolitic* [13] (vezi imaginile A şi B), ambele caracterizînd în mod vădit «coaja», suprafaţa; e vorba nu numai de ignorarea volumului, mai exact a formelor (maselor spaţiale) rotunde pe care în intimitatea lor structurală nu le slujesc, ci şi de o asemenea «distanţă» în spaţiu şi mai ales, în timp. Cum se explică absoluta lor identitate? De unde vine şi cum poate fi definit imboldul lăuntric — acelaşi şi la artistul neolitic şi la cel contemporan — de a sluji nu volumul, ci, cu o dezinvoltură uimitoare, suprafaţa, faţa tangibilă a lucrurilor? Generalizînd, ar mai trebui să ne întrebăm şi de ce «există, pe de o parte, ...artişti care construiesc, iar pe de alta, care se confesează» (J. — Em. Müller [14])? Şi totuşi, pentru toate nedumeririle şi întrebările pe care le-am evocat există un răspuns: în toate creaţiile pe care îndeobşte le numim *artă* (inclusiv, obiectele de artă) înfăţişarea iconică sau abstractă (compoziţia imaginii, chiar şi a decorului, inclusiv a celui tectonic, în sensul lui autentic, de implicat feţei tangibile a volumului), în general formele lor totale, sînt *expresia, variabilă la infinit, a unui anumit tip de infrastructură, de tensiuni* conciliante sau nu cu ele însele şi cu suprafaţa-suport, cu suportul lor material. De altfel, la acest nivel, al *structurii tensiunilor* întîi, şi apoi la cel al imaginii (iconografiei) am probat afirmaţia de la care am pornit; în acest fel am descoperit nivelul de la care începe să se contureze artisticitatea specifică, proprie artei populare şi proprie artei culte... Dar, mai întîi...

Două proprietăţi fundamentale ale spaţiului fizic, două viziuni spaţiale

Cîteva deschideri teoretice interdisciplinare. Înainte de toate, o reconciliere a demersului axiologic, estetic în speţă, cu geometriile neeuclidiene: întinderea topologică a spaţiului (bi-continuă, fără conservări de distanţe şi fără convenţii perspectivale) este una din cele două proprietăţi fundamentale ale spaţiului obiectiv şi, evident, ale vederii fireşti, de unde sistemele proiective cu două axe referenţiale (proprii geometriei plane), iar pe planul artei — *viziunea în plan*, plată, mai exact aplatizată, dar şi decorativă, iar în spaţiul real, a formelor bidimensionale continuu deformabile, fără interior şi fără exterior, *deci topologică;* cealaltă proprietate, a spaţiului cu trei dimensiuni, mai exact, a vederii ca atare şi de transfigurare în plan a celor două fenomene ale reliefului, ale corporalităţii spaţiului fizic (deformarea şi micşorarea în adîncime, perspectivală), este proprie viziunii artistice care ambiţionează astfel «prinderea» complexităţii lumii, a vieţii, cu intersecţiile, discontinuităţile şi, ceea ce e esenţial, cu tensiunile ei — liniare, cromatice, formice — exacerbate, îndeobşte doar «puse», nu şi rezolvate; pe aceasta, care întemeiază o alt-fel de structură de tensiuni decît cea topologică, am numit-o, în lipsa unui termen mai potrivit şi spre a nu comite un delict lexical, *viziune tensională*.

Viziunea ne-topologică, tensională
Inconsistenţa teoriei stadiale a spaţiului genetic

De aici nu rezultă cu necesitate că ambele viziuni au acelaşi statut ontologic, de coexistenţă; mai mult chiar, dacă am accepta cunoscuta teorie a dezvoltării «stadiale» a spaţiului plastic la copii, acestea ar fi viziuni succesive, stadii de conştientizare — ca de la simplu la complex, de la inferior la superior, de la nedezvoltat la evoluat, aşadar de la topologic la tensional — ale spaţiului. Procedînd astfel ne-am întoarce la cercul vicios al întrebărilor şi nedumeririlor

https://biblioteca-digitala.ro

anterioare. Numeroase dovezi fenomenologice infirmă însă nu numai extinderea acestui concept (al spațiului genetic în «stadii») asupra spațiului plastic, deci asupra artei, ci — așa cum a rezultat și dintr-un experiment pe care l-am efectuat timp de opt ani cu un grup de copii [15] — însăși teza pe care se întemeiază, *spațiul plastic al copilăriei fiind nu doar topologic, ci și tensional;* înseși intuițiile geniale ale geometrilor antici (să mai pomenim de trompe-l'œil-urile lui Apelles sau Miron?), ca și viziunile, nevoit sau nu, pe de-a-ntregul topologice ale atîtor artiști plastici moderni și contemporani sînt tot atîtea exemple incontestabile că «topologicul» și «tensionalul» nu sînt stadii evolutiv succesive.

Sînt necesare și unele «ajustări» ale fundamentelor de întemeiere a procesului creator, ale celor de psihologie experimentală îndeosebi. Pe scurt, acestea ar putea fi formulate astfel:

— componentele personalității umane (instinctuală, afectivă, perceptiv-conativă și operațional-simbolică) sînt coexistente, nu stadiale, în fiecare din cele trei etape generale ale ontogenezei (copilărie, maturitate, bătrînețe) fiind «prezente» toate patru, evident, însă în intensități (competențe) diferite; și de la o individualitate la alta diferite;

— funcția plastică, pe care savantul român, dr. C. Enăchescu, o consideră [16] cu cea mai întinsă arie corticală, un fel de «pat germinativ» al apariției, dezvoltării și specializării limbajelor generale ale omului (după M. Malița [17], verbal, al muncii, al matematicii și al artei), este o formă specială de integrare complexă a celor trei mari «forțe» (capacități) cortico-subcorticale (gnozia, fazia, praxia); mai aproape, cred, de adevăr, funcția plastică este o *stare de cîmp* care, interpretînd holografic memoria genetică, s-a specializat (exersat, dezvoltat) în două variante paralele, prin contribuția succesivă a celor peste 200 de descendenți direcți ai unui «prim» tensional (Să fi fost, oare, cel de la Fonte-de-Gaume?) și, tot atîția, ai unui «prim» topologic, sub impulsul razelor (undelor) exploratoare ale mediului, orientate (filtrate) spontan sau sistematic (uneori și canonic, obligatoriu) de limbajul constituit cu precădere din operele exemplare ale unor generații succesive de artiști de aceeași dotație fundamentală; în acest sens, fiecare operă este «o sinteză inevitabilă și indestructibilă între interior și exterior» (W. Kandinsky [18]).

Așadar, funcția plastică s-a perpetuat în două stări (inerențe sau predispoziții) matriceale fundamentale, *referențial-topologică* și *referențial-tensională*, nu în aceiași descendenți, ci în individualități diferite, mai mult sau mai puțin coexistente, dintotdeauna paralele la începuturile artistice ale omenirii ca și astăzi. Fiecare din aceste două inerențe matriceale fundamentale s-a obiectivat pe plan funcțional — prin valorificare socială, intercondiționîndu-se totodată cu posibilitățile (inerențele) materiei de a fi formată, prelucrată artistic, transfigurată — ca *artisticitate de expresie tensională* și ca *artisticitate de expresie topologică*. La nivelul la care are loc «incorporarea» funcției plastice, a celei de inerență topologică sau a celei de inerență tensională, adică la nivelul infrastructurii iconice, mai exact la nivelul structurii tensiunilor, *spațiul plastic la copii nu este*, cum au susținut psihologii de după Wallon și Piaget, *doar topologic, ci și*, așa cum l-am numit pentru tensionalitatea lui «încărcată», *tensional*, și încă de la primele lor manifestări cromatice și liniare (vezi imaginile C și D).

Se impune, de asemenea, să încercăm și o reconsiderare a legităților artei și, de aici, a condițiilor intrinseci ale analizei (valorizării) ei. În acest sens, diferențierea sau nediferențierea socio-profesională a factorului (agentului) creator, în speță a artistului popular, și, în consecință, autonomizarea sau neautonomizarea procesului artistic față de factorii eteronomici ai vieții (concept mai vechi, aprofundat, la noi, de T. Vianu [19]), nu explică artisticitatea intrinsecă, specifică; cu alte cuvinte, absolutizîndu-se caracterele eteronome ale artei, doar arta cultă ar fi artă propriu-zisă, o depășire în timp a celei populare. Pe alt plan, amendarea prioritar iconografică a soluției estetice, deci a structurii vizibile sau a facturii imaginii la care a ajuns agentul creator (luîndu-se în considerație, evident, doar soluția optimă, nu una banală sau cea falsă), cu alte cuvinte, demersul iconic în sine devine inoportun nu numai în compararea celor două arte, ci și a artiștilor, fiecare operă nefiind esențialmente altceva decît o variantă unică și irepetabilă a unei artisticități infrastructurale de tensiuni specifice: a) conciliante cu ele însele și cu planul-suport (artisticitatea topologică, vezi fig. *a* și *b* sau b) din contra, ambiționînd să pară ca reale, ca fiind ale mișcării înseși, ale viului (artisticitatea tensională vezi fig. *c* și *d*).

Însăși infrastructura cromaticii unei opere ori structura tensiunilor create de masele de culoare, de calitatea, tonul, sensul dispunerii și ponderea fiecăreia în acel spațiu artistic, «trădează» apartenența la o viziune sau alta, oricît de simplă, oricît de complicată ar fi dezvoltarea cromatică a unei imagini — și nefigurative — efectul spațial al culorii, mai precis, puterea ei intrinsecă de a construi (și de a se percepe) spațiu cu două dimensiuni (condiție fundamentală a artisticității topologice, chiar și în cazul formelor spațiale) sau spațiu cu trei dimensiuni (condiție fundamentală a artisticității tensionale, mai ales la obiecte bidimensionale). Variantele celor două viziuni în «cheia» cromatică a spațiului, pentru că depind, fiecare, de o anumită personalitate artistică, sînt practic nelimitate.

În principiu, forța constructoare de spațiu a culorii e dusă, în viziune tensională, la expresiile ei maxime prin contraste (puternice) de tente pure, strălucitoare, fie cu păstrarea locurilor «tradiționale», după efectul lor termodinamic *(caldă* = aproape — mărește, jos și *rece* = departe — micșorează, sus), fie inversîndu-le (vez fig. e și *f)* în scopul menținerii unui echilibru de mărime, de pondere și, prin aceastea, de importanță între elementele sau formele-semne din prim plan și cel din spate; dar și prin întreruperi, și prin suprapuneri cu transparențe vizibile, deși iluzorii (vezi fig. *h*, *i*, precum și schemele la reproducerea după *Atacul de la Smîrdan* — schiță — de Nicolae Grigorescu).

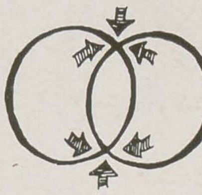
Aceleași efecte sînt atenuate pe întreg spațiul unei opere de expresie topologică, fie prin dispersia sau prin repetarea la distanță a tentelor strălucitoare, fie prin ruperea (grizarea) lor și, implicit, a contrastelor dintre ele (vezi fig. *g*, *j*, *k* și schemele la reproducerea după *Asaltul Griviței* de Brăduț Covaliu). Rafinamentul coloristic, ca și «senzația» de suprafață sau de formă continuu bidimensională, rezultă și de aici.

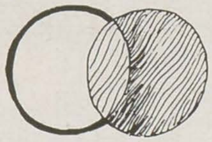
Printr-o asemănare metodologică cu iconologia statuată de E. Panowsky, artisticitatea celor două arte poate fi relevată și comparată numai dacă se dă prioritate acestui fundamental *invariant al artei*, structura *(topologică* sau *tensională)* a tensiunilor imaginii; cu o precizare — spre deosebire de metoda iconologică —: păstrîndu-se în tot timpul analizelor și elaborărilor teoretice un contact viu, fără prejudecăți și fără dogme, cu fenomenologia, cu evoluția artei înseși. Și, în încheiere. . .

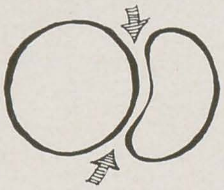
Sinteza epistemică (teza), în trei puncte. *Primul:* structura internă, substructura iconică sau infrastructura tensiunilor liniare, cromatice sau volumice ale oricărei opere autentice este invariantul cu două forme fundamentale de expresie, în ultimă analiză stilistice, ale spațiului plastic, ale artei din toate timpurile și de pe toate meridianele, cu similitudini (tot infrastructurale) în celelalte arte; de pildă, în literatură — desfășurarea liniară și cea multiramificată, discontinuă; în muzică — modalitatea melodică și modalitatea armonică etc.

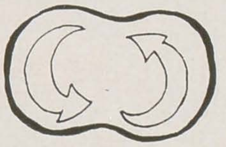
Al doilea: spațiul-plastic nu rezultă doar din căutarea exclusivă a viului, a frumuseții contingente, fenomenale, a mișcării, mai exact a aparențelor, a sugerării ei prin tot felul de procedee convenționale, fie chiar și de înșelare a simțurilor (trompe l'œil-uri), ci *și* din cealaltă nevoie umană, de stabilitate și decantare durabilă prin frumusețea imanentă a materiei, de vecinătate reciproc conciliantă.

Al treilea: în fiecare individualitate creatoare se perpetuează, grație memoriei genetice, una din cele două inerențe plas-


h


i

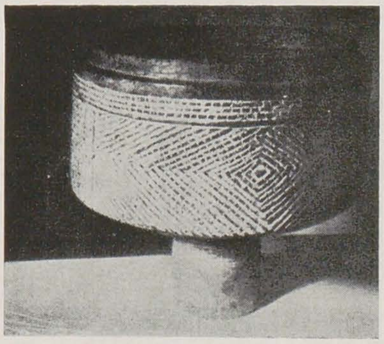

j


k

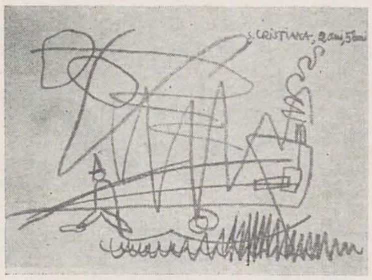
Opera — variantă a uneia din cele două artisticități infrastructurale

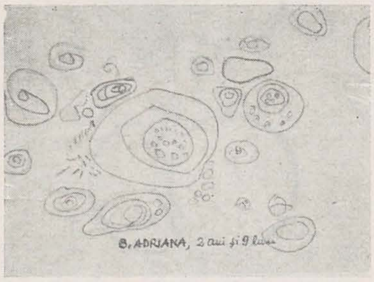
Culoarea, una din «forțele» constructoare ale spațiului, e marcată de structura fundamentală a artistului

A. Iie de Bălcești; B. Vas neclitic



https://biblioteca-digitala.ro





C.D. *Desene de copii*

tice referențiale, fiecare putîndu-se dezvolta (valorifica, realiza) « pe măsură » doar prin unul din limbajele fundamentale (cel dominant în aria artei populare sau cel dominant în aria artei culte); ignorarea acestei reciprocități de esență *consonantistă* (Şt. Odobleja [20]) poate afecta chiar și relațiile interumane.

Reluînd, se poate afirma că arta potențial autentică vine în paralel de la două dotații fundamentale diferite. Operele aparținătoare uneia sau alteia dintre expresiile (stilurile, limbajele) fundamentale ale artei sînt comparabile doar pe planul infrastructurii iconice. Această infrastructură s-a specializat, fie ca *structură de tensiuni topologice*, fie ca *structură de tensiuni tensionale*, progresul de artisticitate al fiecăreia fiind (după Ignat Fl. Bociort [21]) consecința interacționării în timp a unei triple dialectici de factori și anume:

a) *materie* (sau inerența ei de a fi într-un anume fel formată artistic, cum ar zice L. Pareyson [22]) și *artist* (ca dotație topologică ori ca dotație tensională);

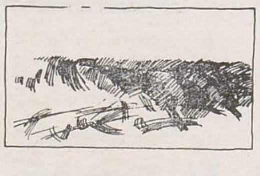
b) *artist* (ca om cu idealuri proprii, dar, după Hegel [23], și « al timpului său ») și *societate* (ca nevoi, dar și ca posibilități de valorificare a artisticității potențiale); și

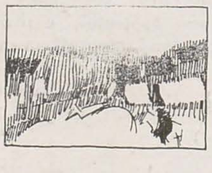
c) *operă* (adică, materia formată artistic) și *arta epocii* (ca totalitate a unei tendințe artistice esențiale, căreia i se încadrează sau de care nu se poate desprinde niciodată complet nici o creație artistică de valoare).

Și o necesitate, profund umană în ultimă instanță: *reconceperea artei ca educație*. Aceea prefigurată aici, *pentru toți*, nu poate fi doar « instrumental-contemplativă », chiar dacă aceasta presupune « contactul nemijlocit cu opera », iar « contemplatorul — să poată citi opera în ceea ce are ea specific — trebuie să-i cunoască limbajul propriu, gramatica formelor » (M. Breazu [24]); pentru a se valida la scara întregii populații are nevoie de *alt caracter, instrumental-practic*, ca activitate de atelier, sistematică și bine orientată teoretic încă de la vîrstele primare, prin exerciții-jocuri de descoperire și de problematizare a principalelor elemente și mijloace *gramaticale* și de *tehnologie artistică*. Apoi, o asemenea *educație prin limbajul artei pentru toți* e menită să se adreseze, deopotrivă la sat ca și la oraș, prin *ambele limbaje fundamentale, topologic* (dominant la sat, în aria « artei populare ») și *tensional* (dominant la oraș, în aria « artei culte »). Mai mult, eficiența dinamizatoare a unei astfel de educații *inerent personalizate* devine maximă, dacă — pe lîngă conținutul specific și complet, cu exigențe stilistice și tehnologice, practice, pentru toți — oferă și posibilitatea de a alege (motivele, procedeele tehnologice, mijloacele de expresie etc.) pe măsura dotației fiecăruia și a ritmului propriu de înaintare; altfel spus, de a oferi tuturor șanse egale de afirmare și valorificare socio-profesională.

---

[1] Unele din ideile inserate în acest articol (forma prescurtată a unui studiu la care lucrează autorul) sînt răspîndite și în cuprinsul eseului *Culoarea cea de toate zilele*, Editura Albatros, București, 1982.
[2] Așa cum o dovedesc, printre altele, și concluziile experimentului efectuat la Cluj-Napoca, sub conducerea lui Ion Beraru (« Dezvoltarea capacității de reprezentare spațială la elevi », în vol. *Modernizarea învățămîntului primar*, editat de Revista de pedagogie, București, 1981, p. 29—35).
[3] Lucrările devenite notorii în acest sens sînt: Henri Wallon — *Les origines de la pensée chez l'enfant*, 2 vol. P.U.F., Paris, 1945, 1, p. 109 ș.u., 145 ș.u., 166 ș.u., și Jean Piaget, B. Inhelder — *Le représentation de l'espace chez l'enfant*, P.U.F., Paris, 1948, p. 17, 60. 354, 534, 548 ș.u.
[4] Teza lui Nietzsche (« eterna reîntoarcere »), dezvoltată în ceea ce s-a numit « filosofia ciclurilor » — unul dintre iluștrii ei reprezentanți fiind Eugenio d'Ors — l-a influențat, evident, și pe Henri Focillon (vezi *Anul o mie*, Editura Meridiane, București, 1971, p. 22).
[5] cit. din *Realitatea figurativă*, Editura Meridiane, București, 1972 p. 189.
[6] Idem, *op. cit.*, p. 195
[7] Wilhelm Worringer și Helmut Kühn (comentați și de Al. Dima în studiul *Arta populară și relațiile ei*, Editura Minerva, București, 1971, p. 60, 67—68) sînt doar doi dintre cercetătorii secolului XX care, pentru a explica fenomenele atît de contradictorii din domeniul artei, și-au îndreptat atenția, « în căutarea elementarului » (cum zice Udo Kultermann în a sa istorie a istoriei artei), spre arta primitivă și, prin analogie, spre arta populară; iar teza « realismului intelectual », susținută de dr. G.-H. Luquet la Primul congres al artelor populare de la Praga (« La définition de l'art populaire », în *Travaux artistiques et scientifiques du I-er Congrès International des arts populaires*, 1928, Ed. Duchartre, Paris, p. 7—8) este reluată și completată de Mircea Mancaș, sub influența sociologului Lévy-Bruhl, cu « legea participației » (cf. art. « Mentalitate primitivă și artă primitivă », în Revista de filosofie nr. 4/1936, p. 5—9 și *Contribuții la psihologia fenomenului estetic*, ed. Societatea de Filosofie, București, 1941, p. 55—69, 117, 122.
[8] « Autonomizarea artei și diferențierea artistului sînt procese care nu s-au produs și astfel darurile de imaginație și fantezie se găsesc răspîndite în toată masa socială. Pentru că nu există artiști specializați, toată lumea este mai mult sau mai puțin artistă » (*Estetica*, vol. I, Editura pentru literatură, București, 1968, cap. Structura artistică, p. 217 ș.u.)
[9] În *op. cit.*, p. 77: « Categoria decorativului, care este dominantă în arta populară, se dezvoltă în umbra practicității obiectelor . . . »
[10] Cit. din vol. *Scrieri despre artă*, Editura Meridiane, București, 1980, p. 418.
[11] Articolul « Uniunea, arta populară și școala », în rev. Contemporanul, nr. 24/1973.
[12] Semnalarea ei o datorez istoricului de artă Olga Bușneag, iar fotografia muzeografului pr. M. Ionescu; le mulțumesc și pe această cale.
[13] Publicat de Radu Florescu în rev. Arta nr. 3/1964, p. 154.
[14] Cit. din *Arta modernă*, Editura Științifică, București, f.a., p. 84.
[15] Într-o clasă de elevi obișnuiți, neselecționați, căreia i-am urmărit, între 15 septembrie 1973 și 15 iunie 1981, toate lucrările, însumate la 732 exerciții și 1680 compoziții, raportul dintre cele două « grupuri » este de *15 consecvent topologici* la *12 constant tensionali*, ceilalți patru oscilînd încă la vîrsta de 14 ani între cele două expresii fundamentale. Este, cred, momentul să menționez că unele din « greutățile » pricinuite de geometria în spațiu au devenit insurmontabile pentru cei de dotație topologică. În schimb, nici una din dotațiile fundamentale nu corelează (semnificativ !) cu tipurile de activitate nervoasă superioară (temperamentale).
[16] În *Expresia plastică a personalității umane*, Editura științifică, București, 1975, p. 154—155.
[17] *Idei în mers*, Editura Albatros, București, 1975, p. 267 ș.u.
[18] Cit. din antologia de texte alcătuită de Victoria Jiquidi la albumul *Wassily Kandinsky* de Dan Grigorescu, Editura Meridiane, 1980.
[19] În *op. cit.*, ediția I-a, 1934, p. 245 ș.u. După ce identifică autonomia artei cu tendința esoterică, construită pe afirmarea « neîntinată » a valorilor estetice, remarcă și cealaltă tendință, pantonomică, subliniind că « societățile rurale, adevăratele ei purtătoare, dezvoltă în forme artistice toate manifestările vieții lor (. . .) înfățișînd un plus decorativ peste stricta lor finalitate » (p. 255). Conceptul a fost relevat și de Ion Frunzetti, în art. « Motive originar naturaliste în geometrismul artei decorative populare românești », Revista Fundațiilor regale nr. 8/1943: « arta populară este, după o expresie încetățenită la noi de Tudor Vianu, pantonomică ».
[20] *Psihologia consonantistă și cibernetica*, Editura Scrisul românesc, Craiova, 1978, p. 95, 101.
[21] *Teoria progresului literar-artistic*, Editura științifică și enciclopedică, București, 1975.
[22] În *Estetica. Teoria formativității*, Editura Univers, București, 1977.
[23] Cf. *Prelegeri de estetică*, vol. I, Editura Academiei, București, 1966, p. 269.
[24] Articolul « Conceptul de educație estetică », în Revista de Filosofie, tomul XVIII, nr. 8/1971, p. 1051—1056.





1. a Schiță după « Atacul de la Smîrdan » (Nicolae Grigorescu) — schema dispunerii tensionale a maselor de culoare și a mișcării; a se remarca discontinuitățile, suprapunerile

2. a Schiță după « Asaltul Griviței » (Brăduț Covaliu) — schema dispunerii topologice a maselor de culoare și a mișcării; doar aparent în « cheie » tensională

1. NICOLAE GRIGORESCU: *« Atacul de la Smîrdan — schiță » (ulei)*

2. BRĂDUȚ COVALIU: *« Asaltul Griviței » (ulei)*

https://biblioteca-digitala.ro

pavel codiță

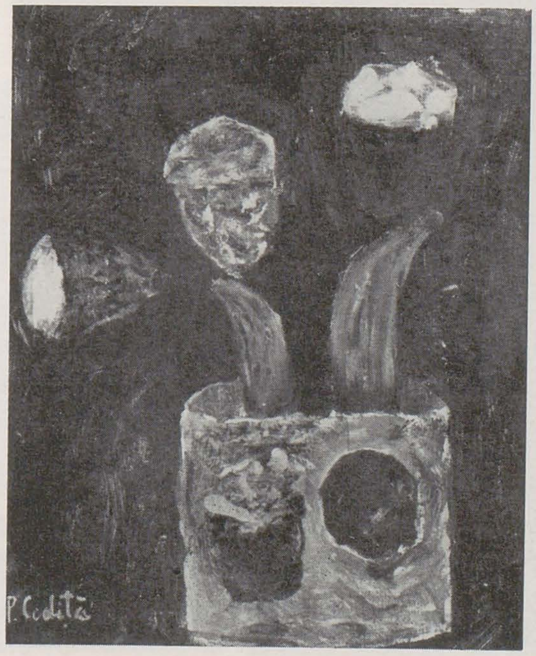
răzvan theodorescu

Dacă voi spune că peste această nouă expoziție a lui Pavel Codiță plutește, deopotrivă, un duh al materialității și o boare de idealitate, nu voi fi, probabil, cu mult prea departe de adevăr.

Un mare, un foarte mare cărturar al veacului a scris cîndva că artistul e înrudit cu principii întrucît duce, ca și aceștia, o existență reprezentativă: ceea ce înseamnă eticheta pentru prinți, este pentru artist « înalta îndatorire a formei ». Sintagmă admirabilă — deși pîndită de echivocuri și primejdii —, ea ar putea conduce spre deslușirea unui decalog al altor princiare îndatoriri ale creatorului de artă. Între ele, cu siguranță, ar sta înscrisă zăbava, oprirea, revenirea în preajma obiectului artei sale, reluarea, remodelarea, regîndirea formei, singurele ce-i pot tălmăci sinuozitățile, căutările, poticnirile, cîștigurile, triumfurile.

Dacă așa stau lucrurile vom conveni că puțini meșteri ai artei românești contemporane ar putea fi socotiți mai artiști decît Pavel Codiță, demult inconfundabil și statornic demult, statornic cu superbă, orgolioasă îndărătnicie pe un drum ce și l-a ales printre nuanțe, germinații cosmice și nemișcări ale unor lucruri în perpetuă, imperceptibilă schimbare, ce compun lumea noastră cea de toate zilele.

S-a vorbit — a făcut-o Dan Hăulică, nu demult, într-un eseu subtil — despre antiretorismul, despre gravitatea epurată de detalii a picturii lui Pavel Codiță. S-a evocat așezarea sa în buna, în marea tradiție a artei noastre și s-a rostit în legătură cu el, nu fără îndreptățire, numele lui Petrașcu. S-a sugerat, de asemenea, relația subiacentă a picturilor și a tapiseriilor lui cu lumea de geometrii și de taine a covorului românesc răsăritean. Negrul, verdele, violetul, fulgerele de purpură și oranj, griul argintiu — cel de la culmile picturii românești, de la Andreescu pe care Codiță îl prețuiește atît — sînt din nou culorile convocate pe simezele unei expoziții, cromatică a cărei secretă alchimie o stăpînește suveran acest riguros constructor de forme prin culoare ce le-a fost



1. Flori dominantă verde de China; 2. Trei flori în vas roșu; 3. Floare exotică (fond galben)

https://biblioteca-digitala.ro

elev și lui Ressu și lui Medrea, admirator al artei primitive și al celei bizantine, al frescei monumentale și al reducției sale miniaturale, icoana.

Rafinata mînuire a nuanțelor este plină — sînt tentat să scriu — de o latină știință a tonalității, pe care nu o vom regăsi niciodată în complementaritățile cromatice fastuos violente, aproape barbare, ce încep în stepa de dincolo de Hotinul nașterii artistului (același Hotin a cărui romanitate istorică un studios foarte tînăr ce se numea tocmai Pavel Codiță o adîncea într-un articol de revistă publicat acum aproape o jumătate de veac !). Ea e prezentă în naturile doar aparent neînsuflețite, vibrînd de o sevă secretă, iscate din aceleași fantasme din care s-a ivit și remarcabilul « Auroportret », radiografie lăuntrică a artistului ce s-a înfățișat, parcă votiv, ca un alt Pîrvu Mutu sau ca un alt Țuculescu, efigie vitală dar melancolică, traversată de undele incertitudinii.

În descendența unei alte mari tradiții, aceea a picturii lucrurilor imobile, a micilor obiecte — a « rhopografiei » cum o numeau anticii —, a unei arte ce a putut fi și simbolică la primitivii flamanzi, și metafizică la

1. Marea la Constanța
2. Nud culcat;
3. Natură statică cu ardei gras în farfurii;
4. Flori roșii în vas de aramă

https://biblioteca-digitala.ro

spaniolii «veacului de aur», și stăpînită doar de gîndul formei odată cu Cézanne, artistul român de astăzi își asumă curajul de a veni iarăși înainte cu umilitatea nespusă a fructelor și a florilor pămîntului. Dar, ca într-un mister al trecerii lor prin lume, crinii, nuferii, merele, ardeii, lămîile sînt, aievea, la Pavel Codiță, congenere vietăților aproape minerale, prețioase ca pietrele rare, care în străluciri de roșu și portocaliu, în potoliri de alburi și fildeș, sînt plăsmuite în pînzele sale.

Tușa inimitabilă, de acută, muzicală sensibilitate, de cultivat talent, a pictorului Codiță este una dintre bucuriile artei românești de azi, iar reîntîlnirea cu ea într-o expoziție te îndeamnă să numeri, în biografia artistului, încă o treaptă pe acel suiș al artei din vorbele lui Gide. Din vorbele pe care artistul nostru, artist al revenirilor, al stăruirilor, al obsesiilor plastice în sensul cel mai curat al cuvîntului, le-a pus drept motto pentru o viață care acum, la vîrsta celei mai nobile împliniri, urcă și urcă iar, urcă spre adîncimile unui gînd artistic ce ne cheamă să-l cercetăm din cînd în cînd, să-l aducem mai aproape de noi, în reculegerile și în neliniștile sale colorate.

1. *Autoportret;*
2. *Peisaj «Seara în parcul Herăstrău»;*
3. *Compoziție cu raci*

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

spațiu cromatic - stil - civilizație

răzvan theodorescu

culoare/istorie

Păstrez, din călătoriile mele, amintirea cîtorva momente faste ce mi-au revelat într-un chip de neuitat dimensiuni istorice sau estetice ale faptului de artă, refăcîndu-mi instantaneu înainte o lume dispărută, o lume care fără limbajul formelor plastice mi-ar fi rămas, în bună parte, închisă.

Dacă hotarele artistice și geografice ale Europei către Asia le-am putut presimți, nu departe de Volga, atunci cînd am întrezărit, într-un amurg aspru de decembrie, fațadele înflorate în piatră, cu fabuloasă sculptură parietală, ale lăcașului de la Iuriev Polski în părțile Suzdalului sau dacă teribila cruzime a războiului feudal pustiitor mi-a fost sugerată, la un ceas de amiază al verii, pe cînd pătrundeam în Sala del Mappamondo a Palatului public din Siena scrutînd profilul trufaș al seniorului condotier Guido Ricio da Fogliano, sigur este că forța psihologică și imensa fascinație a culorii le-am înțeles cel mai bine în penumbrele « mausoleului » Gallei Placidia din Ravenna.

Albastrul adînc, de o adîncime neverosimilă, ce răzbate din fondul prețioaselor și rafinatelor mozaicuri de acum un mileniu și jumătate primește aici, prin îngustele ferestre cu plăci subțiri de alabastru, reflexe portocalii-aurii ce nasc o atmosferă ireală, un joc cromatic subtil de griuri care te transportă aievea într-un tărîm al reculegerii și al maiestății daurite a morții.

Exemplul monumentului ravennat este aproape clasic — am descoperit-o abia mai tîrziu citind cunoscuta carte dedicată culorii de Johannes Itten —, împrejurare ce se explică, desigur, prin impactul extraordinar al unui atare spațiu cromatic care învăluie parcă pe privitor transfigurînd realitatea fizică, conducînd la consecințe de natură psihologică ce lasă loc la rîndu-le unor senzații, sentimente și idei pe care, cu siguranță, ctitorii și artiștii le-au dorit.

Între toate ramurile de artă tocmai mozaicul medieval — fie el bizantin sau apusean — a avut în măsura cea mai mare această capacitate transfigurativă, prin uriașele sale suprafețe colorate scînteind cu miile lor de cuburi, răsfrîngînd sau captînd lumina, născînd iluzia unor adîncimi și spații ireale, sporind factice dar superb somptuozitatea aproape stranie a unor încăperi aulice, a unor lăcașuri de notorietate universală — la Dafni, Hosios Lukas, Constantinopol, Salonic, Roma, Veneția, Torcello, Palermo, Kiev sau Germigny-des-Près —, mărturisind totodată sinuozitatea gustului, estetica unei epoci, stilul ei.

Culorile preferate pentru mozaicul din Bizanț, de pildă, sînt de la epocă la epocă, altele, singura permanență întruchipînd-o binomul aur-purpură investit cu bine-știute sensuri imperiale, desemnînd majestatea bazileilor și a porfirogeneților. S-a constatat, astfel, că în cel de-al VI-lea veac, sub Justinian, albul și verdele smarald sînt culori mult frecventate de artiștii ce au decorat cu vaste mozaicuri interioarele a două celebre monumente, San Vitale din Ravenna și Sf. Sofia din Constantinopol, pentru aceasta din urmă gustul artistic al vremii în materie de cromatică fiind sugerat și de texte precum hexametrii lui Paulus Silentiarius. Cîteva secole mai tîrziu, în timpul Comnenilor, atît în mozaicul cît și în frescele Bizanțului sau în cele așternute, sub directa sa înrîurire, în ctitorii princiare ale Europei orientale — la Nerezi, la Bačkovo, la Kurbinovo sau la Vladimir —, o anume tensiune a culorilor contrastante, traducînd o tensiune psihică și un stil al veacului al XII-lea, în preziua destrămării efemere a Imperiului, alătura roșului albastrul întunecat (semnificativ, în exact aceeași vreme, la Chartres, celebrul vitraliu « Notre Dame-de-la-Belle-Verrière » unea, aidoma, albastrul iradiant dătător de lumină cu roșul care o absoarbe!), Întregul ev mediu, de altminteri, și-a întemeiat estetica în primul rînd pe efectele psihologice scontate prin alăturări de mase, de volume, de culori menite a trezi asociații spirituale, simbolice, în bazilicile Orientului și în catedralele Occidentului, deopotrivă. În sfera cromaticii o asemenea simbolică era la tot pasul invocată — cu ecouri statornice, pînă în vremea modernă, în iconografie sau în heraldică —, de vreme ce teologii veacului al IX-lea știau că orice rază de lumină trecută printr-o suprafață de sticlă devenea întruchiparea Încarnării (s-a constatat, de altfel, și efectul avut asupra frescei

1. *I. ANDREESCU: Iarna la Barbizon, fragment*

2. *Ravenna. Mozaic din mausoleul Gallei Placida (detaliu). Expresivă mi se pare descrierea pe care reputatul istoric de artă Viktor Lazarev o făcea acestor mozaicuri din care face parte fragmentul reprodus: « Cînd pătrunzi în acest interior mic și întunecat /.../ te simți transportat într-o lume deosebită... Pereții sînt acoperiți cu marmură, a cărei suprafață lustruită și strălucitoare contrastează și în același timp scoate în evidență scînteierea inegală a cuburilor de mozaic. Figuri maiestuoase, cu veșminte albe bătînd în azuriu și gri-verde, par să răsară din albastrul intens al fondului. /.../*
Bolțile sînt acoperite cu diverse motive ornamentale care amintesc stofele și covoarele de preț /.../. Carnația figurilor este executată în culori lăptoase, roze și cenușii, ușoare asemenea celor în acuarelă. Ici și colo sînt inserate cu multă măiestie pietre de culoare roșie cărămizie care se aprind ca niște mici flăcări luminoase conferind chipurilor o expresie instabilă și iluzorie. În această atmosferă culorile, menite să exprime acea stare de profundă emoție și de sinceră tulburare care pentru inițiatorii noii estetici /.../ era inseparabilă la perceperea imaginilor artistice, se aprind și ard cu o strălucire suprapămînteană » (N.A.).

https://biblioteca-digitala.ro

spațiu cromatic — stil — civilizație

de ferestrele translucide dînd nuanțe de verde și gălbui), în timp ce papalitatea începutului de secol XIII oficializa, prin Inocențiu al III-lea, culorile « liturgice » simbolizînd fiecare o virtute: albul purității, roșul dragostei divine, verdele speranței, violetul penitenței. Era aici, de fapt, prelungirea și normarea scolastică a unei străvechi simbolici a culorilor pe care nici Orientul antic, nici lumea greco-romană nu au ignorat-o și care acoperă în timp și spațiu vaste întinderi (în acest registru, regăsit pe varii meridiane, albastrul, culoarea cerului, era corespondentul credinței și al armoniei, galbenul luminii solare era și al rațiunii logice, verdele era semnul fecundității și al speranței, roșul al pasiunilor și al spiritualității, violetul al tenebrelor și al morții). Constatarea fizică a faptului că raportul dintre culori ține în foarte bună măsură și de mărimea suprafețelor colorate — ducînd la ceea ce a fost denumit efectul spațial și de adîncime al culorilor —, ca și locul preeminent deținut de culoare în sfera vizualității cu tot ceea ce decurge de aici ca efect psihologic, conduc pe istoricul artei la surprinderea unor realități figurative mai vechi sau mai recente în care o anume dominantă cromatică, o anume juxtapunere de culori, o anume preferință mai mult sau mai puțin stăruitoare pentru o anume combinație coloristică tălmăceau o stare de spirit, o sensibilitate și o mentalitate publică, defineau un stil și o civilizație anume în resorturile lor lăuntrice, nebănuite nici prin texte literare de epocă, nici măcar prin expresii arhitecturale sau alcătuiri iconografice contemporane.

Preferința arătată la începutul evului mediu occidental culorilor complementare — roșu-verde sau galben-violet — folosite pentru voite efecte iritante în pictura unor scene de « Apocalips » în manuscrisele veacului al XI-lea englez și spaniol sau aceea mărturisită, spre finele acestei lungi epoci istorice traversate de flageluri, devastări pustiitoare și cruzimi fără număr, de utilizarea roșului brutal, dinamic și războinic — culoarea preferată, de altminteri, de primitivii tuturor culturilor străvechi ale lumii — întîlnit acum în costumele, ceremoniile și panourile pictate din Burgundia și Flandra, reprezintă mărturia eclatantă a unor obsesii, temeri și sfîșieri colective din lumea ce a viețuit între cruciade și Renaștere; o lume în care romanicul și goticul erau stiluri ale culorii adesea violente, lăcașurile erau pictate în culori puternice, policromia — altădată în mare cinste în Grecia antichității — redevenind un principiu major al artelor aplicate, al arhitecturii nu mai puțin. După cum dincoace, în Europa răsăriteană și în Balcani, în aceeași epocă istorică, pictura bizantină de stil paleolog vădea paliere diferite de sensibilitate, deosebite după un dublu criteriu, social-spiritual și pur stilistic, acesta din urmă tradus, de fapt, tocmai în cromatică: s-a constatat astfel că în veacul al XIV-lea și la începutul celui de-al XV-lea coloritul viu, luminos, clar, combinațiile de nuanțe multiple moștenind smalțurile viu și somptuos policrome de la începuturile mileniului nostru, tratarea volumelor reprezentate în fresce după principiul coloristic corespundeau de fiecare dată școlilor artistice de tradiție elenistică ținînd de cercurile aulice, de aristocrația laică, de ultimele ceasuri ale umanismului bizantin — așa cum le ilustrează suprafețele pictate în lăcașurile de la Mistra sau cele din Chora constantinopolitană sugerînd o concepție scenografică aproape, cu adîncimi spațiale obținute prin efecte optice —, în timp ce culorile terne, închise și aplicarea principiului tonalității — așadar obținerea volumelor prin tonuri de aceeași culoare —, efectele de clar-obscur conferind dramatism și accente ascetice marchează frescele acelor zugravi ce lucrau la comandă monastică, în lumea călugărească de la Athos. Nu mai puțin, în spațiul românesc, această dualitate stilistică tălmăcită prin cromatică este sesizabilă în cele două prime ansambluri de pictură din Țara Românească, în a doua jumătate a veacului al XIV-lea, în atît de princiara Curte de Argeș a voievozilor Basarabi și a mitropoliților țării întîmpinîndu-ne, în pitorescul compozițiilor ample, o culoare caldă și luminoasă, în timp ce pronaosul monahalei Cozia oferă imagini isocefale și plate de pustnici, decupate pe un fond albastru întunecat. Și într-un caz și în celălalt, ca pretutindeni în lumea Sud-Estului european și în aceea a Occidentului medieval, culoarea trăda o concepție, o stare de spirit, un mental colectiv, un stil.

Agonia evului mediu și cea a limbajului de semnificații smbolice ale culorii nu avea să aducă dintr-o dată și pălirea calităților ei de semnal stilistic, de însemn al unor mutații spirituale și conceptuale într-o civilizație anume.

Odată cu Renașterea cromatica joacă un rol nou — Giotto sau Van Eyck individualizau prin culoare, efectele tridimensionale aveau să fie obținute adesea prin perspectivă coloristică, artiștii începeau să fie interesați de calitatea luminii, de reflecție, de transluciditate —, în vreme ce mai vechile combinații de culori puternice, contrastante scad simțitor pe paleta pictorilor (deși nu lipsesc nici aici unele permanențe stilistice ale unor zone foarte tradiționaliste și ancorate în sensibilități rurale cu imemoriale origini, precum cele din artele slave ale Răsăritului ce juxtapun cu fervoare, în arta icoanelor și în aceea populară, verdele și roșul — culoarea « frumoasă » prin excelență în graiul rusesc — sau din unele arte asiatice unde pînă tîrziu, către veacul al XVIII-lea, era regăsită, ca în Tibet, o asemenea combinație coloristică, fastuoasă și crudă totodată, întemeiată pe intensificarea reciprocă a celor două complementare).

Evul modern, purtînd cu el acel suflu de individualism pe care negutătorul, cărturarul sau artistul și-l făceau, în egală măsură, deviză, avea să știe tot mai puțin vastele fenomene stilistice de cuprindere europeană, de felul celor prerenascentiste, dar avea să primească tot mai mult, în cuprinsul unor stiluri și curente cu evoluții diferite de la țară la țară, pecetea stilistică a unor creatori cu formații, temperamente, năzuințe și tehnici foarte deosebite, dintre cele pe care artiștii medievali — oricît de talentați, dar înainte de toate « meșteri », artizani, geniali nu o dată, ostenind în slujba divinității sau a cetății într-un atelier de caracter corporatist — nu simțiseră măcar nevoia de a le etala conștient, ca semne de distincție, de personalizare. Iată de ce și culoarea începe acum să fie tot mai puțin — exceptînd zona folclorului — atributul unei anume sensibilități colective, al unei anume pături sociale, al unui stil și al unei civilizații, spre a deveni, într-o măsură cu mult mai vizibilă, cel al unui artist izolat, retras cel mai adesea în orgolioasă sau reculeasă singularitate.

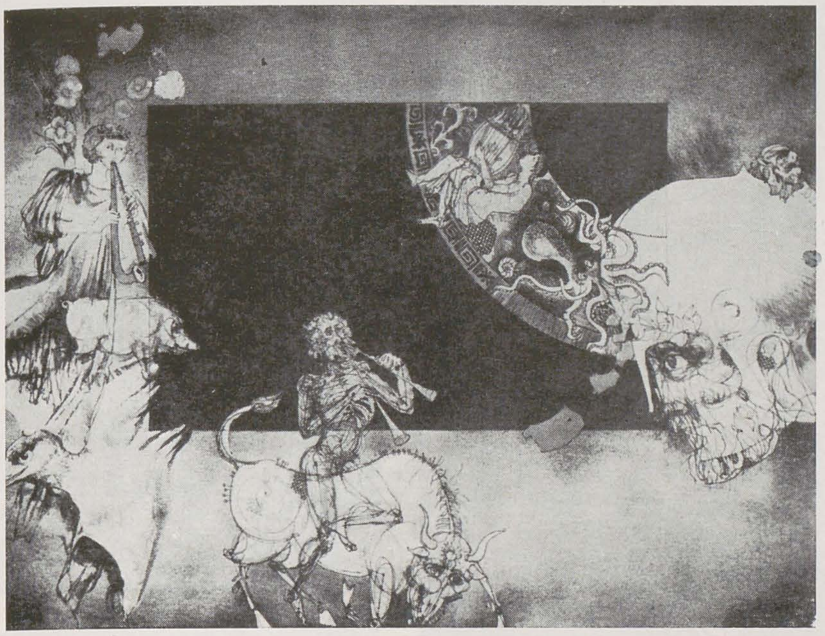
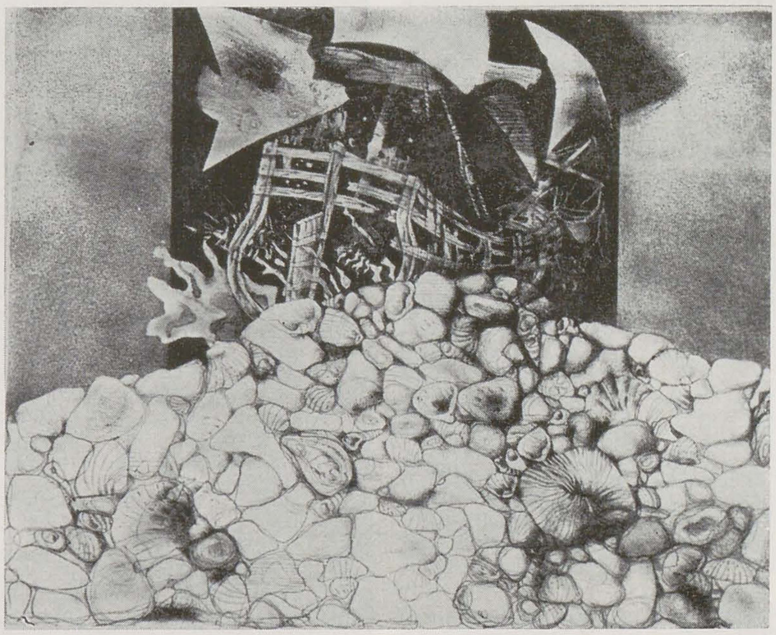
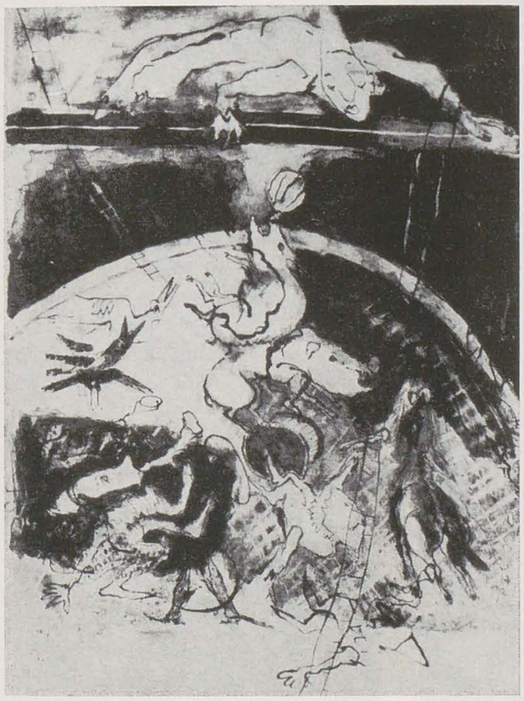
Pe de o parte, cromatica populară transmițînd moșteniri și invariante stilistice ale preistoriei încă, exprimînd o psihologie, o sensibilitate etnică, o « forma mentis » regională sau națională bine precizată (latinitatea și sedentarismul poporului român sînt demonstrabile, astfel, și printr-o estetică a culorilor, vii dar calme, cu o gamă echilibrată de la roșul somptuos al Banatului și al Olteniei pînă la albastrul profund și grav al Moldovei, după cum nomadismul și deprinderile războinice ale popoarelor de stepă se citesc și în gustul slav și turanic pentru violența culorilor complementare); pe de altă parte, cromatica specifică unui artist, sau cel puțin unei faze din creația sa, mărturisind un mental și un psihic aparte, o predispoziție și o educație anume — culorile simple și clare ale unui Piero della Francesca, culorile pămîntii, înfiorate încă de simbol medieval, la Breughel cel Bătrîn, savantele nuanțe și clar-obscururi cu tonalități nenumărate ale unui Leonardo sau ale unui Rembrandt, roșul și verdele unor exaltări lăuntrice la un Van Gogh, sobrele și rafinatele griuri ale melancoliei lui Andreescu —, acestea sînt cele două extreme spre care conduce, în linii generale și fatalmente aparținînd unei scheme, cercetarea raportului dintre culoare și stilul sau stilurile unei epoci, dincolo de răstimpurile medievale unde, mai mult ca oricînd înainte sau după, suflul unei civilizații a fost captat în chiar preferințele ei coloristice.

Iar atunci cînd încercăm, uneori, să descifrăm în cromatica unui artist al zilelor noastre consonanțe tainice cu o estetică a locului și a poporului său, reperul pe care îl alegem este, îndeobște, tocmai cel al creației din secolele medievale. Din epoca în care arta românească ea însăși, spre pildă, și-a definit un profil inconfundabil primind moșteniri diverse și venerabile, în care nu doar folclorul, ci și Bizanțul, Orientul, protoistoria carpato-dunăreană și-au avut partea. Procedînd astfel săvîrșim, cu sau fără voie, o reașezare a sa, a creatorului contemporan cu noi, la izvoarele artei cu adevărat naționale, aproape de opera, adesea anonimă și frustă, dar mișcător de sinceră, a Zugravului.

---

1. *LIURBOMIR IORDANOV: Legende trace;*
2. *ȘTEFAN MARCOV: Timpul oprit;*
3. *NICOLAI MAISTOROV: Propovăduirea;*
4. *ȘTEFAN TANEV: Mama;*
5. *ANASTASIA PANAITOVA: Atelier*

https://biblioteca-digitala.ro

grafică din bulgaria

th. redlow **cronică**

Căldura comunicării, conținutul viguros umanist al expresiei și pregnanța realistă a figurării par să caracterizeze grafica bulgară, cel puțin în selecția prezentată la expoziția cu nouă participanți de la « Căminul Artei ». De cele mai multe ori, abilitățile tehnice sînt puse în slujba ideii, care se transmite lesne, dintr-o articulare de semne ușor identificabile și cu atît mai accesibile privitorului cu cît sînt puternic încărcate afectiv, uneori cu o notă de patetism. Cele mai personale dintre toate imaginile din expoziție mi s-au părut a fi neliniștitoarele litografii ale lui *Nikolai Maistorov*, avînd ca temă nălucile agresiv-ispititoare (monștri iviți din mlaștinile subconștientului) care hărțuiesc eul. Rapid și concis, aproape dureros prin incisivitatea definitorie a trăsăturii, desenul acestor litografii animă un spațiu al zbaterii și al fierberii. Nălucile exorcizate dau tîrcoale în circularitatea compozițiilor. O grafică de un caracter mai pictural, mizînd pe pată și tentă, este aceea a lui *Stefan Marcov*, care încearcă să refacă din bucăți unitatea unor cimitire de imagini captate din trecut, din vis și uneori din fondul muzeal. Încremenite în moarte, cînd sînt privite fiecare în parte, aceste imagini parcă se animă prin asocierea lor, uneori incongruentă.

O expresie prevalent tonală au și lucrările semnate de *Zlatka Dabova*, în care figurile se pierd în negurile unor ambianțe confuze, bogat diferențiate valoric prin diferitele feluri de incizare a plăcii de lemn. Din negrul fontei emerg, incomplet concretizate, personajele. Mai puțin convingătoare mi s-au părut gravurile *Anastasiei Panaiotova*, ale căror imagini sînt doar juxtapuse și nu integrate în spații cu o voită ordonanță decorativ-monumentală, ca și lucrările obedient și convențional ilustrative ale lui *Zafir Iancev*. În schimb, « Legendele trace » gravate în metal de *Lubomir Iordanov* sînt pronunțat autonome față de presupusele referințe literare și au o putere de fascinație asupra privitorului prin mișcarea lor compozițională expansivă, centrifugă, ce antrenează într-o complicată încrengătură grafică o multitudine de imagini colcăitoare, din categoria fabulosului oniric. Cu o tulburătoare frenezie a amănunțirii, înglobînd chipurile unul altuia în rotocoale și șerpuiri multiplicate, acest grafician de expresie prevalent liniară depășește cu mult limitele ilustrativului, chiar dacă lucrările sale par derivate din lumea basmelor cu viteji și balauri. Căutări de natură picturală întîlnim din nou la *Todor Panaiotov*, care creează ambianțe de peisaj cu bogată nuanțare texturală, valorificînd reliefurile obținute prin corodarea cu acid a plăcii metalice. Închegarea parțială a unor elemente figurale din aceste ambianțe semi-obscure are un caracter de solemnitate procesională, atenuat de multitudinea accidentărilor și neregularităților grafice. O anumită notă de umor se constată în gravurile de expresie statică și sintetică ale lui *Stoian Tanev*, care își definește cu precizie chirurgicală personajele transformate în manechine sau roboți, masive în carapacele și platoșele lor net geometrizate. Pronunțat pasională, patetică este expresia litografiilor bogat valorate ale lui *Stoian Stoianov*, a căror stranietate onirică provine din decontextualizarea și recontextualizarea fragmentelor imagistice, definite fiecare în parte cu mare minuție reproductivă. Chipurile memoriei și chipurile dorinței se proiectează pe ecranele unor planuri dislocate, de unde ne țintuiesc cu privirile lor halucinante. Această selecție de grafică atestă ceea ce am mai avut, de altfel, prilejul să remarc în arta bulgară contemporană: evitarea căutărilor estetizante și calofile în favoarea încorporării în operă a unui adevăr al trăirii.

https://biblioteca-digitala.ro

dincolo de vitraliu

anca vasiliu

Există în convergența planurilor și în imbricarea spațială dintre adevăr și aparență, realitate și iluzie, mai mult decît o înșelăciune a senzoriului, mai mult decît un trompe l'œil. Între felul în care se zidește o construcție, delimitîndu-i-se spațiul interior și implicîndu-l pe cel exterior, și felul în care este imaginat în forme un spațiu în care nu pot pătrunde decît privirea și imaginația și care este asociat arhitecturii reale, există întotdeauna o echivalență în a cărei formulă poți afla, sintetizat, spațiul mental și sensibil al unei lumi.

Spațiul este ceva spiritual și impalpabil, spunea Worringer *; ca să-l poți simți trebuie să-i substitui o materie, să traduci fiecare eveniment spațial într-un fenomen, să faci din spațiul abstract un spațiu real, atmosferic, cu propria sa viață interioară și cu impact direct asupra simțurilor și a forței noastre creatoare.

Worringer a pus pe seama lumii medievale descoperirea funcției artistice a întinderii spațiale, problema individualității unui spațiu distinct, decupat din infinit, dar păstrînd ecoul acestuia în reverberațiile tentativei de a supune plasticitatea spațiului unui canon al suprasolicitării materiale și sensibile. Voința constructorilor medievali a fost, după teoreticianul abstracției și a entropatiei în artă, aceea de a spiritualiza spațiul în absolut, eludîndu-i ceea ce nu era spirit, dematerializîndu-l, fenestrîndu-l la maximum și înălțîndu-l pentru a face din verticală expresia supremă a spiritului, dincolo de echilibrul lumii fizice și al simțurilor, pentru a atinge puritatea abstracțiunii totale, divinul. Construcția se autonega, materialele se legau într-un sistem care se opunea propriei lor existențe, greutatea pietrei se transforma în ușurința înălțării bolților și ființa construcției era, exclusiv, spațiul interior care, sublimat, esențializa universul. Acest spațiu nu mai avea limite decît atît cît era necesar ca acestea să funcționeze ca deschideri. Spațiul catedralei e închis și deschis totodată, e un volum compus din planuri și muchii niciodată continue, cu traseele frînte și întrerupte de circulația aerului și de penetrația cerului, o imbricare de arcuri, curbe și contracurbe, echilibrînd forțele disjuncte ale unei perspective vertiginoase, care impune o expresie a dezechilibrului și a masei dezintegrate. Știința supremă și secretă a constructorilor de catedrale constă nu în performanțele tehnice ale dominării înălțării și greutății, ci în *capacitatea de a plastifia spațiul* compunîndu-l pe registrul unei expresivități ieșite din mimarea în negativ a armoniei legilor cantitative ale lumii materiale, ceea ce a dus la pozitivarea întinderii și a înălțimii golului și deci o manifestare fenomenală, perceptibilă la nivelul amețirii simțurilor prin suprarațonalitate («haos savant logic»), a sacralității spațiului construit. Dimensiunea sacră a spațiului interior al catedralei se datorează, însă, nu numai prodigioaselor distanțe care dau efectul vizual invers — cel al abolirii succesiunii, al juxtapunerii și al contemplației simultane (aproape-departe) — realizînd deci idealul co-incidenței extremelor, ci și celor două punți de comunicare principale, care închid și deschid spațiul realizînd translația necesară (interior-exterior): *portalul și vitraliul*. Prin intermediul acestor punți de comunicare catedrala devenea nu numai expresia unei voințe creatoare specifice spiritului septentrional, așa cum o definea Worringer, ci și pandantul egal al celuilalt sistem de configurare a sacralității ca fenomen spațial, care aparține lumii bizantine și a cărei prelungire în Occident determinase mai înainte, în mod esențial, arhitectura romanică.

Dacă portalul începuse a fi, încă din romanic, un spațiu în sine, reiterînd interiorul — printr-o succesiune în racourçi a arcurilor din secțiunea bolților — și deschizîndu-se ca receptacol către lumea exterioară, căreia îi servea deopotrivă ca scenografie (în mimarea misterelor liturgice în teatrul de parvis) și ca enciclopedie (summa învățăturilor și cunoștințelor dogmatice și teologice), *vitraliul*, în schimb, este, în gotic, expresia supremă a reducerii spațiului în sine și a întrețeserii absolute dintre interior și exterior. Portalul, cu statui ce ies treptat din cadru agitîndu-l și mărunțindu-l, reprezintă, în evoluția sa ulterioară secolului al XIII-lea, un spațiu de limitare, de închidere a interiorului, pierzîndu-și calitățile tensionale și expresive ale funcției sale primordiale de Poartă. Vitraliul, la rîndul său, degenerează, după 1300, în transparența grisaille-ului, rafinat dar devitalizat, devenind treptat deschidere liberă, zăgaz rupt prin care năvălește lumea de afară pentru a ucide duhul misterios și inițiator al labirintului interior. Dar pentru mai bine de un secol (1150—1250) portalul și, poate mai cu seamă, vitraliul au fost căile regale prin care s-a pătruns și s-a trăit în spațiul catedralei. Aidoma arhitecturii gotice, vitraliul destramă în țesătura savant analitică impusă de tehnica sa, materia, pe care o spiritualizează negîndu-i opaca impenetrabilitate. Ca și arhitectura, căreia îi servește drept închidere luminoasă și modelatoare, vitraliul se naște la limita materiei cu cerul, existența sa fiind condiționată de calitatea emanației de energie luminoasă din sfera spațiului exterior și de raportul acesteia cu penumbra colorată și inegală filtrată prin vitraliu în interior. Însă, mai mult decît arhitectura, vitraliul nu există decît în dependența absolută a luminii; e o creație a ritmurilor cosmice, a zilei și a nopții, a anotimpurilor și a ceasurilor măsurate de mersul soarelui pe cer. Dincolo de vitraliu e lumina zilei, a diurnului rațional, a istoricului uman și a permanențelor ciclice ale naturii. Situat în afară omul trăiește spațiul lumii ca atmosferă, ca spațiu vital. În fața unei asemenea perspective vitraliul este o operă de sticlărie și feronerie, produs ingenios al atelierelor de artizani din burguri. Dar lumina albă și nediferențiatoare cu care ochiul e obișnuit în lumea de afară se transformă, odată intrată în spațiul interior, stîrnind revelația culorii. Acea emanație diafană ajunsă insesizabilă prin obișnuință, redevine lumina primordială și energia însoțitoare a inefabilului, recapătă în puzderia culorilor putința de a marca locul teofaniilor trecute și viitoare. Situat înăuntru omul contemplă dincolo de capătul navei, dincolo de bolți și dincolo de vitraliu o lume misterioasă ale cărei emanații le simte în efluviile colorate și ale cărei forme le distinge în transluciditatea carourilor vitrate. Asemeni mozaicului de aur al Bizanțului, dar dintr-o altă perspectivă decît aceea a semisferei cupolei, această « artă » atinge idealul: dincolo de forme se află Prototipul, prin materie transpare spiritul.

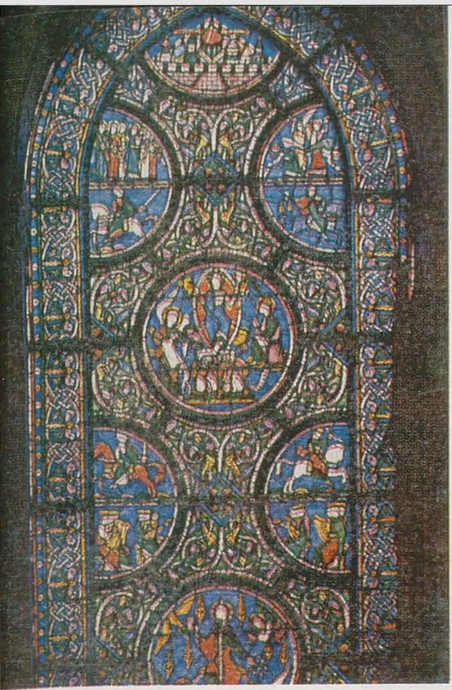
Culorile vitraliului « clasic » sînt introduse în masa pastei vitroase. Cu excepția roșului, realizat din suprapuneri de oxizi de fier alternate cu straturi de sticlă incoloră verzuie, albastrul de cobalt, verdele de smaragd brunul de ambră și, mai tîrziu, galbensidefiul de argint sînt culori, radiații luminoase, și totodată materie în care impuritățile fac să sporească strălucirea colorată. Două culori nu se învecinează niciodată în absența firului de plumb ordonator al acestei arte asimilabile cu orfevrăria. Prinse ca niște geme într-o rețea abstractă și decorativă culorile sînt despărțite de suportul senzual al formelor, Desenul firului de plumb le-a decupat analitic pînă la depersonalizarea totală a celulelor, a căror imbricare nu mai respectă decît sensul abstract al tehnicii decorative. Disoluția e atinsă în punctul culminant al rațiunii analitice. Privit de foarte aproape sau de foarte departe (din puncte de altfel inexistente în spațiul interior al catedralei) vitraliul dispare în beția culorilor saturate, fremătînd de trepidația luminii care le traversează unificîndu-le într-un ton fluvial de violet mistic. Imaginile se închegă însă, la nivelul perspectivei navelor; pentru fiecare travee vitraliul își istorisește pilda sau ilustrează dogma ce i-a fost încredințată; nici un fragment nu e lipsit de tîlcul unei istorii sfinte sau de simbolul unei cunoștințe universale, nimic nu scapă rigorii iconografice tradiționale. Legile de compunere a imaginii aparțin și ele, încă, esteticii romanice. Pe cîmpul uriaș al acestor « tapiserii solare », cum le numea H. Focillon, scenele biblice sînt prinse într-o rețea decorativă (inițial de tip rectangular sau circular, complicat apoi cu forme polilobare specifice goticului matur) alcătuind de la distanță variații ale ritmului ornamental. Aceste scene sînt la rîndul lor născute din aceeași conlucrare a desenului informal al firului de plumb și a culorii, care formează întregul cîmp. Compoziția scenei nu se pliază decît la rigoarea caroului sau a occullus-ului, ca în romanic la severitatea cadrului stăpînitor. În interior mișcarea, respectată pînă la un punct de traseele de plumb (în care nu se poate, totuși, ghici identitatea iconografică a scenei), este susținută exclusiv de culoare. Dar culorile nu mai au nici un suport, nici o materie pe care s-o modeleze diluîndu-se și saturîndu-se, nici o plasticitate pe care s-o stilizeze. Dincolo de culorile vitraliului e lumina absolută, incandescența solară strălucind în oceanul celest, iar dincoace, spațiul gata constituit al arhitecturii. Perspectiva, modelajul, spațiul minimal al gestului, tot ceea ce face aparența unei lumi recognoscibile este redus la virtuțile culorii din stratul de 5—7 mm de pastă vitroasă. Și vitraliile sînt populate de sute de scene și de personaje ! Toate tipurile de contraste sînt folosite pentru a compune și a exalta imaginea; nici un ton nu are în vecinătatea imediată un altul cu o frecvență de radiație similară. Sumbrul se alăturează clarității pentru a o decupa mai pregnant din compoziție, pentru a o face să strălucească în umbra ecranului de ton închis. Contrastul calitativ funcționează peste legile verosimilității; caii albaștri, vulturii verzi, nimburile de toate culorile alternează supunîndu-se în chip modelator forței luminoase ce ar irumpe din spatele fiecăruia. Contrastul simultan rafinează în iluzii optice duritatea culorilor puține (în ciuda diversității de tonuri și nuanțe), iar complementarele, ce se întîlnesc rar pînă la răspîndirea verdelui (apărut în cantități mari ceva mai tîrziu și cu precădere în Europa centrală), sporesc somptuozitatea radiațiilor cu efecte de materiale prețioase, de aur și safir. Dar la această artă de pictor și orfevru, dură și modernă în abstracțiunea sa, sălbatică în intemperanța strălucirii culorilor, se mai adaugă un contrast: lumină-întuneric.

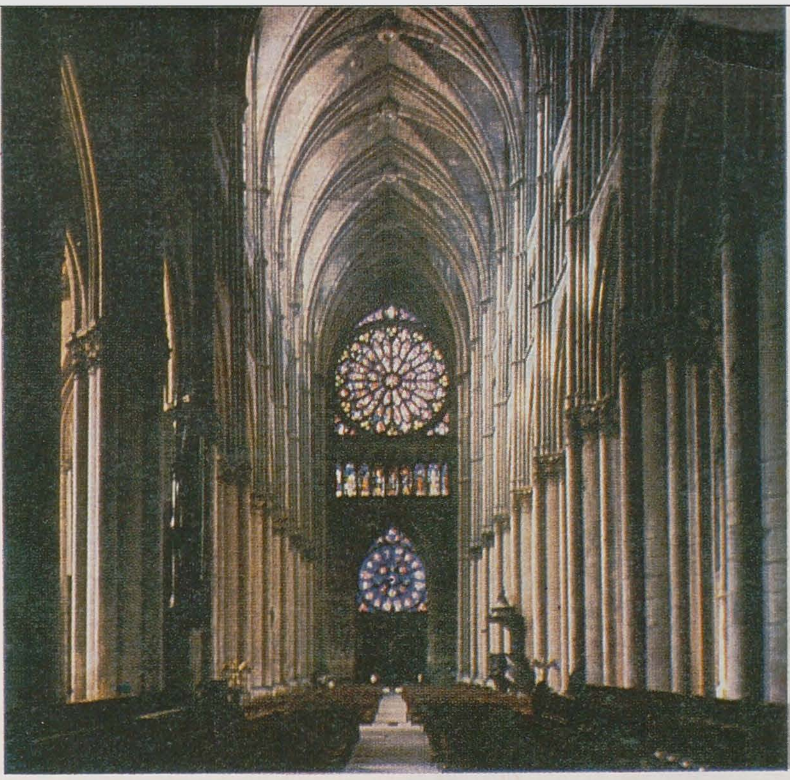
Spectacolul vitraliului vine de dincolo de el; regia acestei arte ține de cosmos. Mișcările insesizabile ale luminii exterioare, ora din drumul soarelui și claritatea atmosferei se amplifică în spațiul interior al catedralei prin filtrul exaltant al culorilor. Știința și tehnica vitraliului sînt dublate de o poetică a luminii. În epocă textele vizionare ale lui Suger sau ale lui R. Grosseteste, redescoperirea lui Dionis Areopagitul și a unor texte plotiniene, repuneau în circulație valențele filosofice și mistice ale luminii. Vitraliul realiza o primă expresie plastică de anvergură înainte ca literatura să-și fi dat întreaga măsură. De la traforarea încă timidă a rozasei de pe fațada vestică de la Chartres păstrînd unele ecouri din severitatea ferestrei polilobe cisterciene, și pînă la ajurarea maximă a « roților de foc » alte transeptului de la Notre Dame și la paroxismul atins în cușca de sticlă a etajului superior de la Sainte Chapelle din Paris, arta vitraliului a parcurs

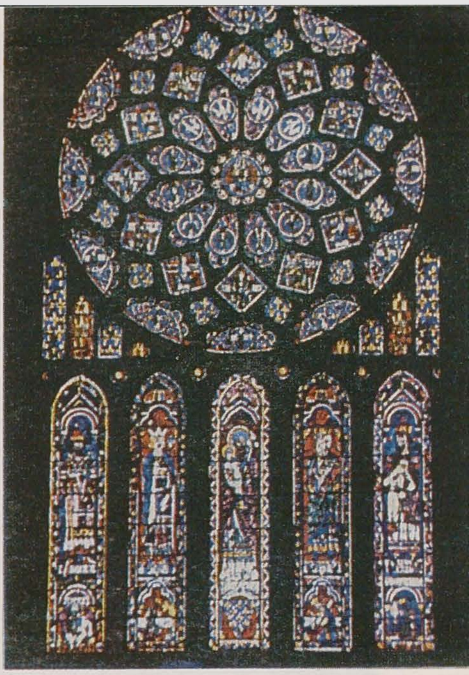
* W. Worringer, Formprobleme der Gotik, 1927; ed. fr. L'art gothique. Paris. Gallimard, 1967.

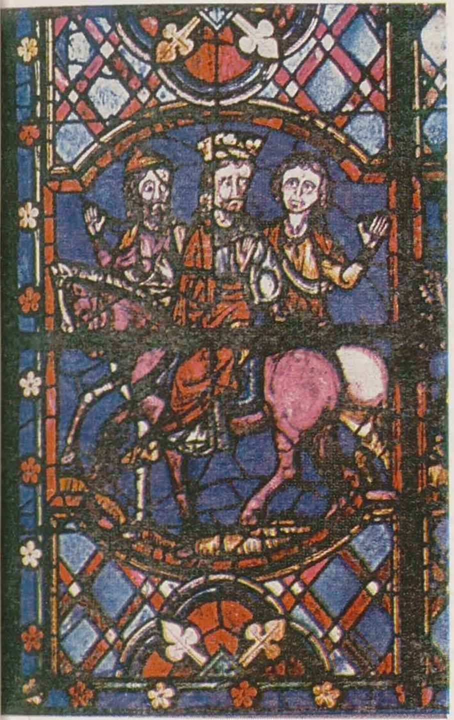
1. Biserica St. Denis, Paris, vitraliu sec XII
2. Catedrala din Reims, sec XIII, interior, spre Catedrala din Reims, sec XIII, interior, spre fațada vestică
3. Catedrala din Chartes, rosasa nordică, sec XIII
4. Catedrala din Tours, vitraliu, detaliu, sec XIII
5. Catedrala din Reims, vitraliile absidei, sec XIII
6. Sainte Chopelle, Paris, vitraliu, detaliu, sec XIII
7. Sainte Chopelle, Paris, vitraliu, detaliu, sec XIII
8. Biserica St. Denis vitraliu, detaliu, sec XIII

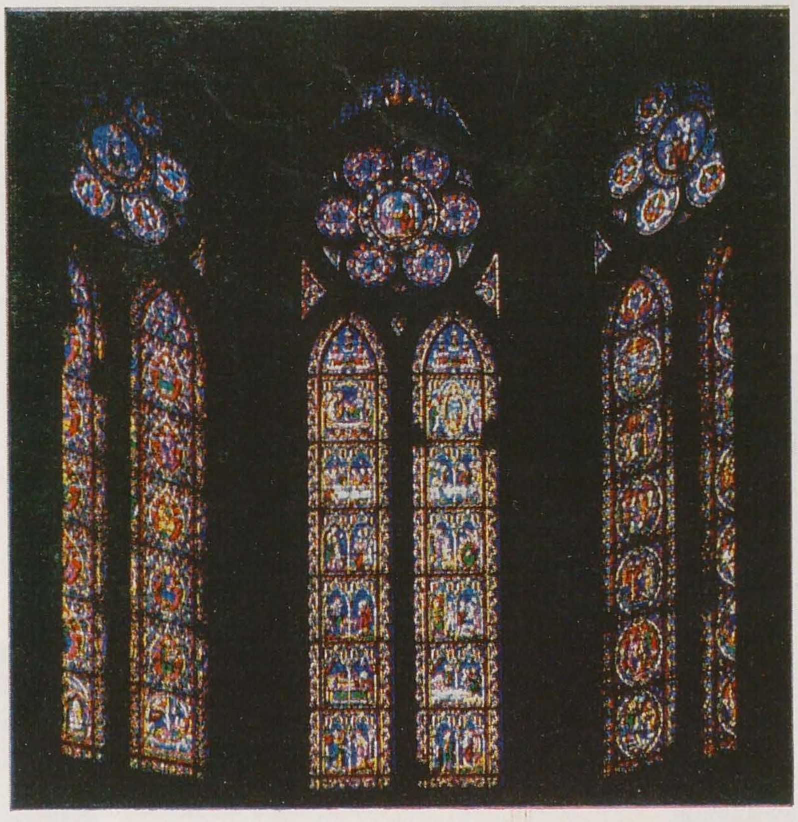
https://biblioteca-digitala.ro

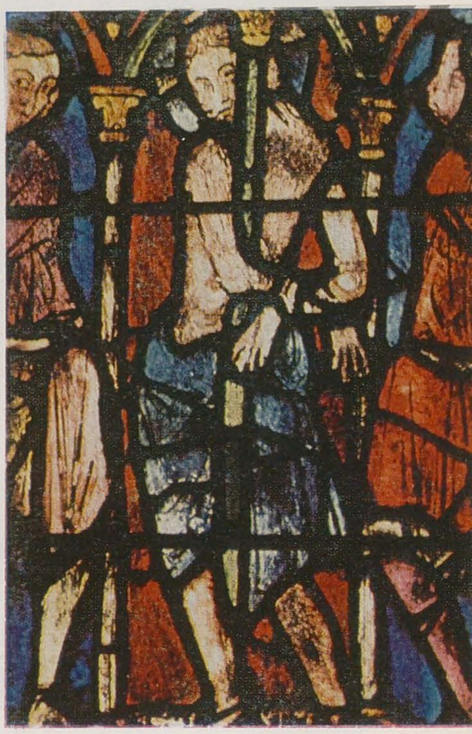




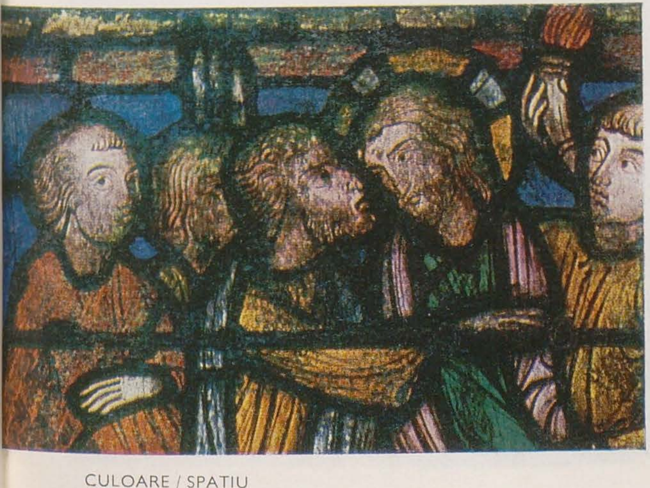






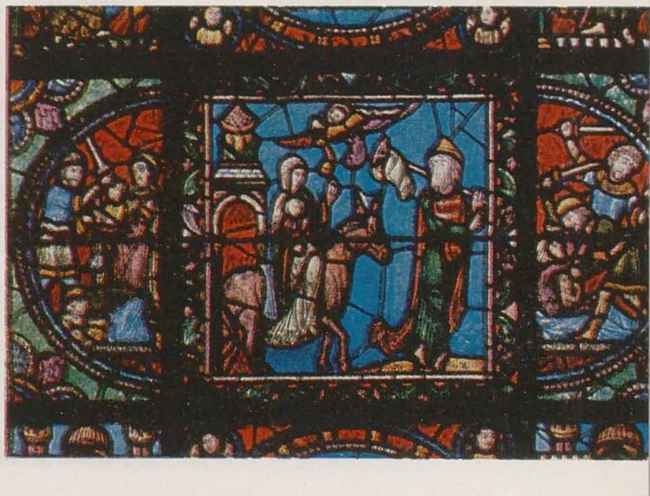


cu repeziciune toate fazele evoluției de la surbordonarea față de arhitectură la substituirea totală a acesteia, metamorfozînd permanent spațiul în dialogul plastic închis-deschis, interior-exterior. Proiectate pe fondul întu-



necat al pereților navei, vitraliile pulsează ca niște organisme vii din miile de celule colorate, iradiind un flux colorat care pătrunde în travee *construindu-i un spațiu iluzoriu, veșnic mobil, atmosferic și emoțional*. Culorile nu se diseminează pe paviment; ele se recompun nu numai retinian, ca la impresioniști, ci chiar în spațiul interior, prin convergența undelor luminoase. Variația de lumină exterioară transpune în interior alternanțele atmosferice care, colorate și filtrate printr-o căutată transparență imperfectă (pasta vitroasă e mai degrabă translucidă), generează vitalitatea și sacralitatea spațiului interior al catedralei.

Artă a supremei spiritualizări a materiei prin transparență și a concre-



tizării ideii prin trăirea emoțională a luminii și a spațiului, vitraliul gotic este, poate, creația cea mai pură extrasă de om din spectrul colorat al existenței. Dincolo de vitraliu e lumina și lumea ei.

https://biblioteca-digitala.ro

«estetica» lui tudor vianu, o operă fundamentală

dan grigorescu

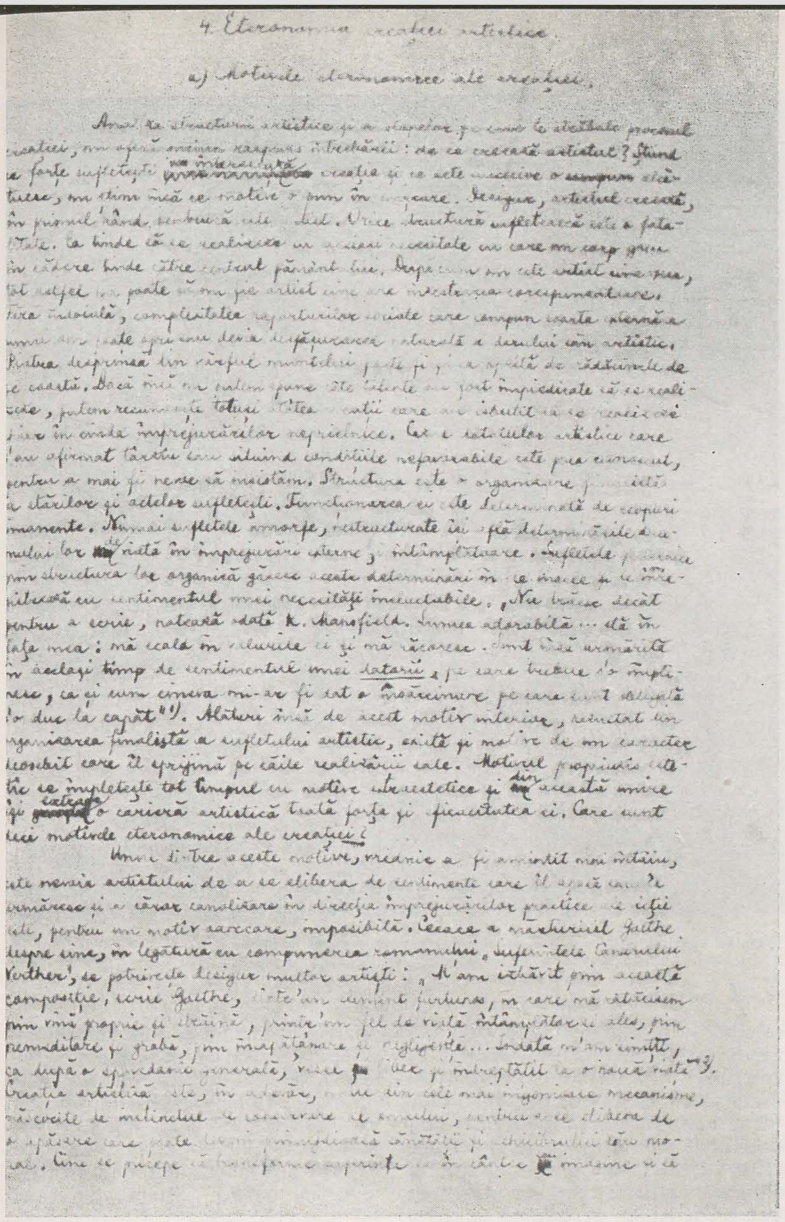
Se împlinește în toamna aceasta o jumătate de secol de la publicarea uneia dintre cărțile cele mai semnificative pentru gîndirea românească modernă: *Estetica* lui Tudor Vianu [1]. Întîmpinată de puține comentarii (fapt semnalat de George Călinescu cu neascunsă surpriză și dezamăgire [2]), ea s-a impus apoi, treptat, ca o sinteză importantă realizată în cultura românească; opiniile exegeților din ultima vreme converg în a o declara *cea mai de seamă* operă din acest domeniu al culturii noastre. Statornic punct de referință pentru un șir întreg de generații care au recurs la ea ca la o largă deschidere a perspectivei teoretice, *Estetica* reprezintă, așa cum releva unul dintre comentariile cele mai profunde, cel semnat de Ion Ianoși, o izbîndă a spiritului sistematizator; « nu este vorba — precizează Ianoși — de construcțiile piramidale din trecut, greoaie și rigide, de sistemele metafizice închise și cu pretenții exhaustive, pe care cugetătorii lucizi le-au veștejit ca neistorice, exclusiviste, orgolioase, frîne în calea progresului gîndirii » [3]. Revelatoare e cartea lui Tudor Vianu și atunci cînd e plasată în ambianța spirituală a epocii sau în șirul (mai lung decît și-ar putea imagina cineva înainte de a se apleca deasupra realităților culturale românești de acest fel) de lucrări destinate definirii specificului estetic al creației artistice — e adevărat, mai ales al celei literare. Avea, desigur, dreptate Al. Dima [4] să așeze cartea lui Tudor Vianu printre lucrările fundamentale ale culturii umanistice românești, citînd nume de prestigiu, cum sînt cele ale lui Gusti, Rădulescu-Motru, Pârvan, Iorga, D. D. Roșca. Tradiția era, însă, mai veche: în afara « științei literaturii » pe care aspira s-o construiască Mihail Dragomirescu, se puteau evoca încercările cuprinse în studiul din 1861 al lui Radu Ionescu, *Principiile criticii*, și, trecînd prin dezvoltarea ideilor hegeliene din *O cercetare critică asupra poeziei române* (1867) a lui Titu Maiorescu, prin polemica purtată de fruntașul junimist cu Gherea, prin argumentele unor Odobescu, Delavrancea, Duiliu Zamfirescu pînă la cele conținute în *Mutația valorilor estetice* a lui Lovinescu. Dar aproape toate acestea aveau un pronunțat caracter aplicativ; cercetarea estetică autonomă se ivise mai de curînd și se referea la domeniul relativ restrîns al unor anumite arte: *Die Gedankenlyrik* a lui Panait Cerna (1913), *Estetica muzicală* a lui Dimitrie Cuclin (1933); sau instituia perspectiva unor probleme speciale — *Filosofia stilului* (1924) a lui Blaga, *Despre stil* (1928) a lui Zarifopol.

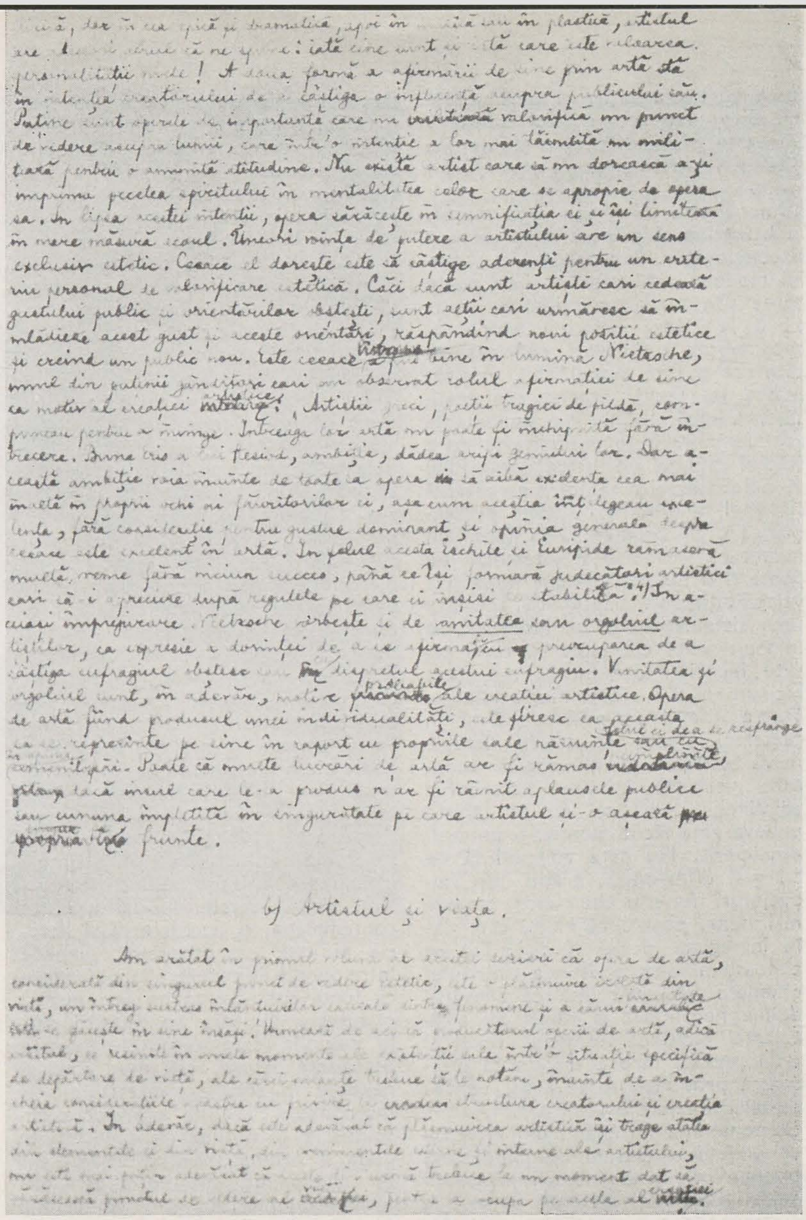
E, deci, limpede că *Estetica* nu apăruse pe un teren deșert și că nu aici trebuie căutată valoarea ei. De altminteri, nici autorul ei, chiar și atunci cînd a fost atacat (nedrept și, uneori, nedemn), nu a răspuns invocînd cumva asemenea înșelătoare priorități. Valoarea ei, așa cum dovedea Petru Comarnescu [5], stă în capacitatea « de a face din diverse poziții filosofice și cu diverse metode științifice, relevante, elementele propriu-zis estetice ». Edgar Papu [6] insista asupra originalității punctului de vedere al lui Tudor Vianu, originalitate care căpăta relief de îndată ce scrierea cărturarului român era privită în comparație cu altele de aceeași natură, apărute pînă atunci în literatura universală de specialitate: « ... Lucrarea d-lui T. Vianu constituie parțial, după Croce, a doua mare încercare contemporană de a depăși nivelul kantian al autonomiei artistice, fundîndu-se o nouă concepție expansionistă, de astă dată nu pe baza indicațiilor lui Vico, ci pe ale lui Schiller. Aci, credem, rezidă aportul de nespusă importanță al primului sistem de estetică românească ».

Edgar Papu va reveni după apariția celui de-al doilea volum al cărții [7], făcînd o observație de mare însemnătate: « Totul în acest volum este oroare de confuzie și elan către lămurirea oricărui capăt al problemelor pînă în ultimele amănunte, printr-o fundare atît pe rezultatele anterioare ale muncii teoretice, cît și pe resursele atingerii directe cu arta ». Adevărul e că această scriere fundamentală era un rezultat (prevăzut de mulți dintre cei care cunoșteau preocupările lui Tudor Vianu) al cercetărilor întreprinse pînă atunci de autorul ei. El inaugurase încă din 1924 — avea pe atunci 27 de ani — un curs și un seminar de estetică la Facultatea de Litere și Filosofie a Universității bucureștene. Deopotrivă activitatea didactică și lucrările publicate de el de-a lungul deceniului ce trecuse de la întoarcerea lui de la studiile de filosofie de la Tübingen conturau profilul unei personalități cu o solidă cultură de specialitate, cu o viziune clară și articulată cu strictețe a fenomenului cultural românesc și universal. Prea puțin luată, pînă de curînd, în seamă, pledoaria lui Vianu pentru « justificarea ideii de sistem », conținută într-un *Proiect de prefață* [8], mărturisește că își propusese să prezinte problemele « într-o ordine rațională și sistematică ». Tudor Vianu bănuia că ideii însăși de *sistem* i s-ar fi putut aduce obiecții vizînd lipsa de viabilitate a oricărui sistem, inevitabila tendință de a fi înlocuit printr-un altul. « Un sistem presupune o cercetare încheiată, domeniul respectiv al științei în întregime cutreierat, luminat în

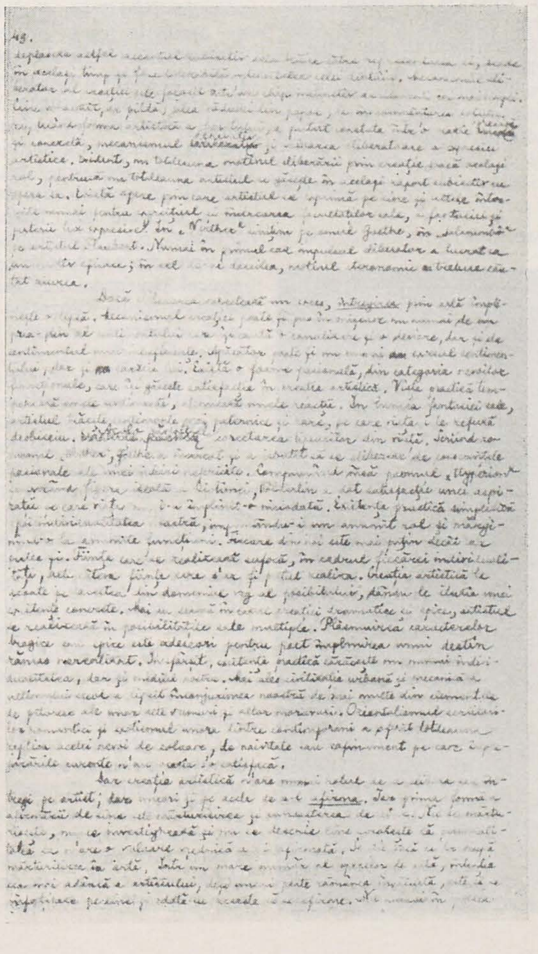
La Facultatea de litere (București) cu Zoe Dumitrescu-Bușulenga și Venera Antonescu

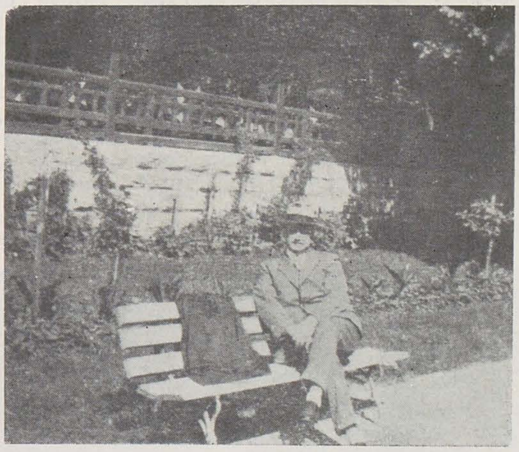
https://biblioteca-digitala.ro





Sus şi mijloc jos: pagini de manuscris la « Estetica »; stînga jos: Tudor Vianu la Predeal în 1926; dreapta jos: la Călimăneşti în 1929 şi la Albeşti cu Elena Vianu, în mai 1939





https://biblioteca-digitala.ro

toate particularitățile și amănuntele lui. Este oare acesta cazul esteticii? Dar este el al celorlalte științe ale naturii și spiritului și ale ansamblului lor? » [9]

Demonstrația lui Vianu se urmează, însă, într-un chip întru totul coerent și convingător. Recunoscînd că, omului modern, realitatea nu i se poate părea « în întregime rațională, reductibilă la cîteva principii simple și recompozabilă din ele », că « ceea ce este dat și este neanalizabil, originalitatea feluritelor aspecte ale realității, a căpătat (. . .) o importanță atît de mare încît posibilitatea de a stăpîni rațional un întreg domeniu al ei adică tocmai aceea care garantează sistemul, a devenit cu totul problematică », el conchide: « Să observăm îndată că vremelnicia sistemelor nu poate fi o dovadă serioasă împotriva valabilității lor. Faptul că adevărul unui sistem este la un moment dat înlocuit arată cel mult că rolul lui este încheiat, dar nu că n-a jucat nici un rol și n-a avut nici o valoare. Opera științei are prin excelență un caracter colectiv și istoric. Este o naivă poziție epistemologică aceea care vorbește despre *descoperirea* adevărului. Adevărul nu se găsește undeva gata făcut, pentru a putea fi descoperit. Nu este cu putință de a-l găsi dintr-odată, grație unei împrejurări fericite sau unor metode mai bune, pentru că el nu este dat în întregime nicăieri (. . .). Tot ce cunoaștem despre istoria spiritului omenesc ne arată însă că adevărul *devine* necontenit și că el nu alcătuiește nicicînd termenul final al unui proces, care a trebuit să rătăcească prin mai multe erori pentru a-l afla în cele din urmă » [10].

Demonstrația lui Vianu din *Proiectul de prefață* e extrem de importantă pentru relevarea întregii concepții a *Esteticii*. Raționalismul vianesc e susținut de argumente ce se înlănțuie cu o logică netă și plină de eleganță: « Numai dacă am înapoia *gîndirea* în *trăire* și anume într-una care n-ar lua nici o formă, nici chiar simpla formă categorială, am putea spune că viața nu pierde pentru spirit nimic din cuprinsul ei. Mistica poate propune omului această cufundare în fluxul inorganizat al vieții, nu însă filosofia, al cărei scop nu este trăirea vieții, ci cunoașterea ei. Obiecțiile aduse sistemelor din unghiul misticii vieții nu pot, așadar, impresiona pe gînditor, care este conștient de insuficiența construcțiilor lui, dar care știe tot atît de bine că singura cale care îi rămîne pentru a reatinge viața, conduce prin mediațiunea formelor gîndirii și a chipului în care ele se combat și se complinesc în istoria spiritului » [11].

Tudor Vianu prevedea formularea unor obiecții venind « și dintr-altă tabără »: « Arta fiind pentru unii obiectul intangibil al unui cult înalt, atitudinea spiritului care își propune s-o stăpînească pe căile inteligenței, despicînd-o în momentele ei constitutive, în varietățile, motivele și efectele ei, pare unora o profanare adusă tainei ei sacramentale. Se produce în toate aceste împrejurări o confuzie între obiect și cercetare, între felul valorii uneia și a celeilalte, caracteristică pentru starea de primitivism a tuturor disciplinelor. Tuturor amatorilor și fanaticilor li se poate însă răspunde că cercetarea artei nu este același lucru cu arta însăși și că, pentru a ridica reflecția asupra artei la înălțimea obiectului ei, se cuvine a o dezvolta pînă la țintele ultime ale oricărei reflecții teoretice. Scopul acestei lucrări nu este contemplația, ci cunoașterea și datoria ei este ca, deosebind limpede între puncte de vedere, să aprofundeze cu toată consecvența pe acel care o călăuzește. Cititorul nu va găsi deci în paginile care urmează divagații entuziaste despre artă, mari zboruri repezite în zenitul impreciziunii, ci încercarea (. . .) de a prelucra cuprinsul ei în noțiuni clare, înlănțuite după o ordine sistematică » [12].

E, neîndoielnic, una dintre cele mai lucide caracterizări ale demersului filosofic din *Estetica* vianescă; profesorul Vianu dovedea cît de clară îi era harta teritoriului pe care îl avea de străbătut, cît de sigură alegerea instrumentelor de investigare. Mai tîrziu, într-un *Punct de plecare* al unui studiu cu idei dense, *Tezele unei filosofii a operei*, « una dintre cele mai sintetice lucrări ale sale, reluînd și îmbogățind la nivelul superior al spiralei dialectice pe cele anterioare » [13], cum o definea un comentator foarte competent, Tudor Vianu revenea asupra problemei fundamentale a scrierii sale: « În *Estetica* (1934—1936) mi-am propus să studiez frumosul artistic, acela realizat de operele artei. În *Introducere în teoria valorilor* (1942) am distins între valori și bunurile care le întrupează, și dintre care unele sînt date, iar altele produse, acestea din urmă fiind opere ale tehnicii, ale științei sau ale artei. Am preconizat în *Filozofia culturii* (1944) o concepție activistă a culturii, adică lucrarea de transformare a naturii în sensul aspirațiilor omului, prin operele lui. Socotesc deci că întreaga mea contribuție cere să se completeze printr-o teorie generală a operei, în cadrul căreia se pot înscrie o nouă filozofie a operei de artă, obiectul principal al cercetării mele » [14].

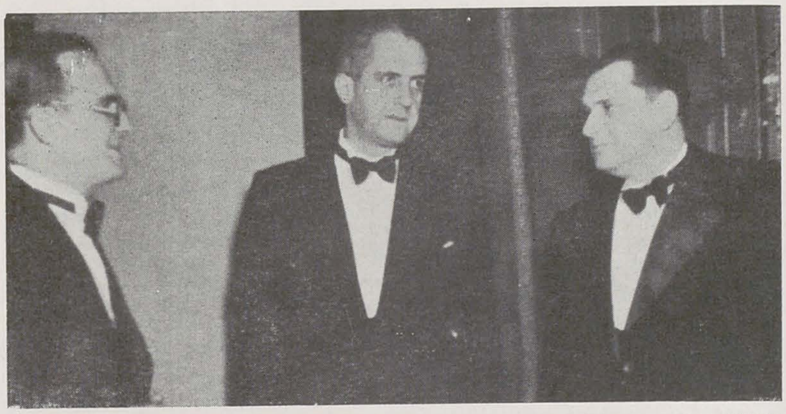
Ideea de operă este esența însăși a orizontului său spiritual, în funcție de care se poate defini întreaga viziune a autorului unui număr impresionant de lucrări de filosofie, estetică, istorie și teorie literară, lingvistică și care dă unitate unei cuprinzătoare sinteze. Tudor Vianu credea fără ezitare în posibilitatea progresului cultural, a împlinirii unei unități a tuturor mobilurilor ce desemnează aspirațiile umaniste; civilizația era pentru el suma operelor create de om întru satisfacerea nevoilor sale celor mai înalte: « Ansamblul operelor, ca expresii concrete, alcătuiește spațiul social. Viața omului civilizat se mișcă în spațiul social, simțind lămurit cum ea este modificată, sistematizată, îndrumată, într-un cuvînt, limitată de opere » [15].

Opera este, astfel, opusul neantului, semn al ordinii superioare, scop suprem al existenței umane; *hybrisul* grecilor antici e urmarea singurătății omului ce nu cunoaște civilizația, ignoră legea și dreapta cumpănire, nu își dă seama că de pretutindeni alți oameni îi ies întru întîmpinare, orientîndu-i și limitîndu-i dorințele prin mijlocirea operelor lor. « A trăi uman — observă Ion Ianoși — înseamnă, așadar, a fi permanent solicitat de opere, a se disciplina în contact cu ele, a obține libertatea prin înțelegerea, asimilarea și slujirea necesității » [16].

Soluția activistă a lui Vianu, despre care, cu cincizeci de ani în urmă, vorbea Petru Comarnescu, e un punct de permanent reper în creația gînditorului român.

Generația lui asistase, cu o crispare dureroasă, la sălbatica distrugere din primul război mondial: destinul avea s-o poarte prin alte încercări la fel de tragice — agresiunea fascistă și cel de al doilea cataclism mondial; unii au cedat și existența lor s-a încheiat printr-un teribil naufragiu moral. Tudor Vianu a rezistat, pentru că a crezut neabătut în misiunea constructivă a umanității: acesta este, în interpretarea lui din *Idealul clasic al omului*, sensul finalului din *Faustul* goethean; omul are obligația « să construiască opere, să refacă și să îmbogățească civilizația lui (. . .). Filosofia practică, prin meditațiile ei asupra esenței, formei, conexiunilor sociale și a vieții operei se leagă astfel cu preocuparea cea mai vie a omului de astăzi » [17]

Însușirea esențială a oricărei opere e *valoarea;* fondator al axiologiei românești, Vianu își afirma convingerea potrivit căreia civilizația e suma operelor, ceea ce nu înseamnă altceva decît *suma valorilor*. Umanul nu se poate defini în afara valorilor, a valorilor create și a celor receptate; « tendința de a gîndi arta într-un context axiologic, de a centra discu-



1. La un banchet oferit lui Bontempelli (mijloc) în decembrie 1938
2. Cu Maria Rosetti (una din ultimele fotografii ale lui Tudor Vianu)

La a 12-a Sesiune a Conferinței Generale UNESCO, 9 noiembrie 1962

https://biblioteca-digitala.ro

La o ședință a Comitetului Național UNESCO (împreună cu Atanase Joja, Mihai Ralea, Valentin Lipatti, Demostene Botez, Alexandru Graur, E. Condurachi ș.a.), 1963

țiile despre artă pe criterii axiologice, acest patos general al demonstrațiilor ni se pare de o însemnătate principială, foarte util anume esteticienilor marxiști », scria Ion Ianoși [18]. *Estetica* e numai una dintre scrierile reprezentative ale lui Tudor Vianu care discută larg teoria valorilor: *Introducere în teoria valorilor*, *Tezele unei filosofii a operei*, *Filosofia culturii* o expun, o continuă, o dezvoltă, astfel încît realizează împreună un ansamblu unitar, fără îndoială cea mai cuprinzătoare și mai profundă analiză a valorii din filosofia românească. În unele privințe, *Estetica* din 1934 nu e decît un punct de pornire al acestei ample analize.

Vrednică de reținut este, evident, atitudinea adoptată de Vianu în discutarea raporturilor artei cu alte categorii de valori: opunîndu-se oricărei tendințe « puriste », el își mărturisește convingerea că există o aspirație spre *totalitate* a culturii, arta manifestîndu-și funcțiile totalizatoare, ceea ce, pentru comentatori recenți, constituie dovada unei apropieri manifeste de înțelegerea marxistă a *diversității și unității* conștiinței sociale [19]. « O simplă cunoaștere fragmentară — va scrie el la un sfert de secol după publicarea *Esteticii* — lipsită adică de perspectivă către totalitatea lucrurilor, n-are aproape nici o valoare teoretică. Este punctul de vedere care m-a călăuzit și pe mine. Am aspirat întotdeauna către o zare mai întinsă: m-a însuflețit tendința de a plasa diferitele teme ale studiului în totalitatea care le putea cuprinde în chip firesc. Am căutat să combat în mine însumi și în alții îngustimea privirii, lipsa de perspectivă, dar pentru acest motiv nu m-am simțit mai puțin obligat de a îmbogăți baza de fapte a generalizărilor și de a perfecționa metodele de observație »[20]. Pentru el, negarea totalității e un semn al dezumanizării, la fel cum e și « neatenția pentru realitate » și stabilirea unei ierarhii estetizante în care expresia e pusă mai presus de acțiune. « Cine discută, comentează, interpretează o operă de artă, o consideră, de fapt, ca un bun teoretic sau moral. Așa de pildă, în dezbaterile asupra psihologiei lui Hamlet sau asupra vinovăției sau inocenței lui Shylock » [21].

Consecințele viziunii totalizatoare a lui Vianu vor putea fi descoperite în însăși opera lui deschisă spre orizonturi multiple ale culturii: intervențiile sale în domenii aparent atît de îndepărtate între ele, cum ar fi lingvistica sau critica de artă, nu sînt simple meditații ale unui diletant, ci mărturisesc, aspirația de a construi și aici o judecată sistematică, întemeiată pe raportarea obiectului studiat la complexa serie de realități căreia îi aparține. Nu se poate ignora, de pildă, împrejurarea că Tudor Vianu e autorul, în 1935, al celei dintîi monografii despre Medrea și că studiul său despre Han, din 1930, e deocamdată (constatăm cu surprindere) singura cercetare a artei acestui sculptor de netăgăduită forță a construcției. De altfel, sfera interesului său față de creația artistică românească pare a circumscrie bipolaritatea temperamentului lui Vianu: echilibrul clasic pe care îl semnala în creația lui Oscar Han și fervoarea narativă a picturii lui Baba se însoțesc cu pasiunea pentru construcția materială, telurică, grea de seve din tablourile lui Petrașcu (despre care el a scris un amplu eseu în 1943).

Cu alte cuvinte, cred că întreaga operă a lui Tudor Vianu se află, concentrată' în paginile *Esteticii*, o carte scrisă — să nu uităm — înainte ca autorul ei să fi împlinit 40 de ani. Dar care adună, deopotrivă, experiența creatoare a unor analize filosofice publicate încă de la mijlocul deceniului precedent. Probleme ale valorii, ale artei, tehnicii și naturii, ale formei și conținutului, ale tipologiei artistice, ale clasificării artelor, ale genologiei, ale autonomiei, eteronomiei și pantonomiei, ale raporturilor artei cu civilizația modernă, ale structurii și creației artistice, ale receptării operei, se regăsesc aici: ele vor fi, e adevărat, reluate de mai multe ori și dezvoltate în scrieri ulterioare ale profesorului Vianu. Dar, în majoritatea cazurilor, vor desfășura liniile principale ale problemelor, așa cum erau ele abordate în *Estetică*.

Prima operă românească de anvergură în acest cîmp al gîndirii umane, cartea lui Tudor Vianu și-a ocupat — așa cum s-a spus cu deplină dreptate — locul binemeritat printre cele cîteva tentative similare din secolul nostru, ale lui Benedetto Croce, Nikolai Hartmann sau Georg Lukács [22].

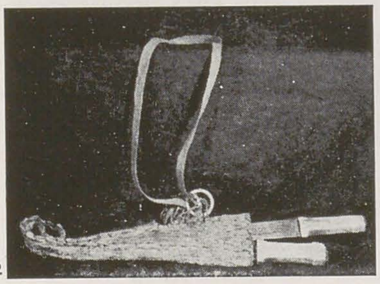
NOTE

1 Prima ediție a cărții a fost publicată — așa cum se deduce din discuțiile provocate de ea în presă — după cum urmează: volumul I (cuprinzînd părțile: Problemele preliminare ale esteticii, Valoarea estetică, Opera de artă) probabil în noiembrie 1934; volumul II (Structura și creația artistică. Receptarea operei de artă) la începutul anului 1936, probabil în februarie. Vezi notele la Tudor Vianu, Opere, vol. 6, București Editura Minerva, 1976, pp. 464—465.
2 «Adevărul literar și artistic», 29 XII 1935.
3 *O operă estetică — o estetică a operei*, studiu introductiv la: Tudor Vianu, Estetica, București, Editura pentru literatură, 1968, p. X.
4 În «Familia», nr. 5-6, sept.-oct. 1935.
5 *Sistemul de estetică al profesorului T. Vianu* « Revista Fundațiilor », nr. 3. martie 1935 pp. 667—672.
6 În « Revista de filozofie », vol. XIX, nr. 4, oct.-dec. 1934.
7 *O estetică românească*, « Revista Fundațiilor », nr. 10, octombrie 1935, pp. 325—330.
7 Publicat de Tudor Vianu mai întîi în « Viața românească », nr. 5, 1938, apoi în *Studii de filosofie și estetică* (1939), dar pus pentru prima dată alături de *Estetică*, așa cum era firesc, pentru că acestei opere îi era destinat, abia în volumul al 6-lea al seriei de opere de la Minerva.
9 *Opere*, vol. 6, p. 455.
10 *Idem*, pp. 455—456.
11 *Idem*, p. 457.
12 *Idem*, p. 454.
13 Ion Ianoși, *op. cit.*, p. XIII.
14 Tudor Vianu, *Postume*, București, Editura pentru literatură, 1966, p. 167.
15 *Idem*, p. 189
16 *Op. cit.*, p. XIII
17 *Postume*, p. 168.
18 *Op. cit.*, p. XV
19 Vezi *idem*, pp. XIX—XX
20 Tudor Vianu, *Idei trăite*, « Viața Românească », nr. 4/1958, p. 93.
21 *Opere*, vol. 6, p. 63.
21 Ion Ianoși, *op. cit.*, p. XII.
22 Se cuvine semnalată preocuparea constantă a lui Tudor Vianu, din anul obținerii titlului de doctor la Tübingen, pentru problemele pe care avea să se clădească edificiul *Esteticii*. Dăm aici titlurile volumelor — nu și ale studiilor publicate în periodice și ale conferințelor — care anunțau apariția cărții sale din 1934: *Das Wertungsproblem in Schillers Poetik* (Problema valorificării în Poetica lui Schiller, teză de doctorat, 1924), *Dualismul artei* (1925), *Fragmente moderne* (1925), *Arta și Frumosul. Din problemele constituției și relației lor* (1931), *Idealul clasic al omului* (1934), *Istoria esteticii de la Kant pînă azi* (antologie de texte, studiu introductiv, note bibliografice, 1934).

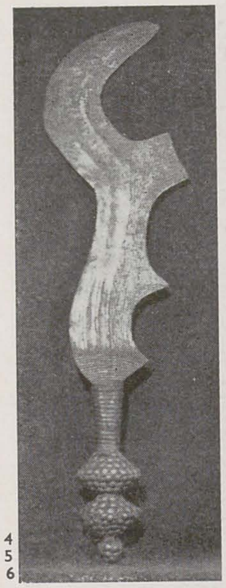
La Ateneul Român participînd la o comemorare, (în stînga în planul al doilea: Elena Vianu), 1962

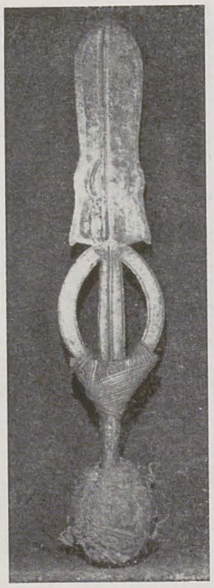
https://biblioteca-digitala.ro

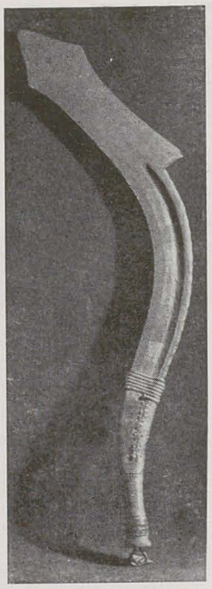
1



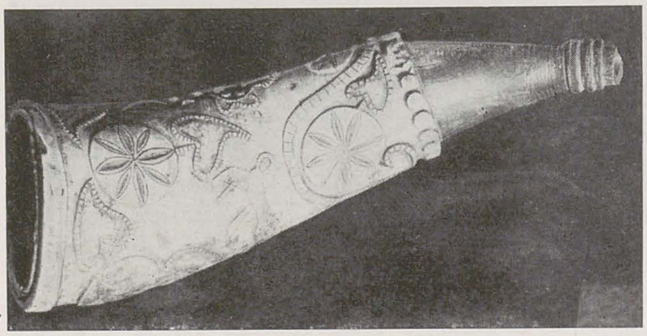
2







4
5
6



7

9
10

3

8

1. Ulcior geamăn, Kabyli, Algeria, lut, col. Alexandru Tipoia; a aparținut prinților Bibescu
2. Cuțite gemene, Republica Populară Congo, Muzeul de Istorie Naturală « Grigore Antipa »
3. Mască Kponiugo, Senufo, Republica Coasta de Fildeș, lemn, col. Mihail Andreescu

etnografie africană

adrian-silvan ionescu

colecții/expoziții

Muzeul de Istorie Naturală « Grigore Antipa » a găzduit în acest an o interesantă expoziție de etnografie și artă a continentului negru ce prezenta atît piese din fondul gazdelor cît și de la Muzeul Militar Central și, marea majoritate, de la colecționarii particulari din București. Expoziția a avut meritul de a reuni *pentru prima dată* exponate ce proveneau în exclusivitate din colecții bucureștene, multe dintre ele văzînd pentru prima oară lumina simezei.

Bătrînul Muzeu « Antipa » — ce anul acesta sărbătorește 150 de ani de la înființarea sa, într-o formă modestă dar plină de entuziasmul pionieratului, la Colegiul Sf. Sava, nucleul constituindu-l colecția de curiozități a pictorului Carol Wallstein, ce a fost și conservatorul ei și unul dintre părinții muzeografiei românești — a fost primul lăcaș cultural din țară care a inclus în preocupările sale antropologia și etnografia generală — mult înaintea constituirii muzeelor specializate în acest sens — mergînd pe linia marilor muzee din lume. Are de asemenea și primatul mondial în folosirea dioramelor dedicate raselor umane, surprinse în activități specifice și poziții firești, cu instrumentar și costume originale, ce au inspirat și alte instituții de profil.

Atrași de mirificul și aventurile ce le promitea Africa, precum și de romantismul antreprizei, au fost și cîțiva români care, deși nu porniseră cu gîndul expres de a colecționa piese de artă și etnografie locală, au adus totuși cîte ceva cu ei. Era și greu să reziști tentației de a lua o armă, o mască sau statuetă — amintiri ale unor neasemuite peregrinări în ținuturi exotice, greu accesibile și periculoase, ce duceau la visare chiar și cea mai amorfă imaginație. Multe dintre ele — unele cu certitudine atribuibile acelor vajnici călători — se aflau adunate în expoziția « Piese de etnografie africană în colecții bucureștene ». Fiii domnitorului Gheorghe Bibescu, prinții George și Nicolae, ambii ofițeri în armata franceză, sînt detașați o vreme în garnizoanele Algeriei unde fricțiunile cu triburile Kabyle erau constante în deceniul al șaptelea al secolului trecut. Nicolae Bibescu se arată interesat de civilizația și structura socială a oponenților și le dedică două foarte documentate studii în « Revue des Deux Mondes » din 1865[1]. În aceeași perioadă cei doi frați colecționează diverse artefacte a căror urmă, din păcate, s-a pierdut trecînd probabil din mînă în mînă fără documentația de rigoare; au rămas totuși identificabile două ulcioare gemene — capodopere ale ceramicii Kabyle ce se lucra atît de laborios din suluri de lut, rulate în forma dorită, pentru că nu se cunoștea roata olarului. Dimitrie N. Ghika-Comănești și fiul său, Nicolae, organizează o vînătoare în Somalia, în 1895, avînd ca rod mai multe trofee donate muzeului și, poate, cîteva scuturi din piele de rinocer, specifice Somalilor, rotunde (amintind de cele arabe) și decorate prin imprimare cu motive geometrice. La cumpăna dintre veacuri, căpitanul de cavalerie Sever Pleniceanu și judecătorul Aurel Varlam își oferă serviciile atît de necesare aparatului administrativ din Congo: cel din urmă aduce o bogată colecție de măști de inițiere, de sacrificiu, de dans și cu atribuțiuni sociale. Nu trebuie uitat nici neobositul condeier Mihai Tican-Rumano, nume legendar greu de plasat în contemporaneitate, făcînd parte din aceeași familie cu Herman Melville, Rudyard Kipling sau Jack London — incorigibili vînturălume și observatori în continuă căutare de nou și senzațional, trăit plenar, direct, cu toate riscurile ridicate de căutarea prea asiduă a experiențelor la prima mînă.

Expoziția își propunea să scoată în evidență artisticitatea exemplară a tuturor obiectelor produse de artizanul negru, fie ele destinate efemerității uzanței curente, fie perenității celei rituale și de paradă, între existența zilnică, banalizată prin repetiție, și cea fastuoasă a ceremonialurilor și vieții de curte nefăcîndu-se vreo diferență. Meșterul lucra obiectele cu egală atenție și dăruire, ornîndu-le cu munificență sau căutînd o formă armonioasă și eficientă la maximum, cu un perfect design ce nu putea exclude din sfera obiectelor asupra cărora sînt operante categoriile estetice nici ustensilele și vasele de bucătărie, nici armele, nici instrumentele muzicale sau alte artefacte. Armele folosite de ei par ciudate și ineficiente după standardele europene dar, pentru nevoile vieții de savană și pădure, erau redutabile. Expresia, atît de elocventă a lui Alois Riegl de « voință spre formă » nu-și găsește o mai bună confirmare și aplicație decît la acest armament. Bărbatul, fiind înainte de toate vînător și războinic îi acorda maximă atenție pentru că-i

https://biblioteca-digitala.ro

11

12
13

13
16
17

14
15

4. *Secure, Republica Zair, Muzeul Militar Central*

5, *Sabie, Republica Zair, Muzeul Militar Central*

6. *Sabie, Republica Zair, Muzeul Militar Central*

7. *Corn pentru praf de pușcă, Așanti, Republica Ghana, col. Ionel Pop*

8. *Mască Gla, Ngere, Republica Coasta de Fildeș, lemn, metal, col. Dan Nasta*

9. *Oba (rege), Bini, Republica Benin, bronz, col. dr. arh. Alexandru Budișteanu*

10. *Oba, Bini, spatele statuetei precedente*

11. *Onile, duhul pămîntului, Yoruba, Republica Federativă a Nigeriei, bronz, col. dr. arh. Alexandru Budișteanu*

12. *Statuete Ibeji (gemeni), Yoruba, Nigeria, lemn, col. Radu Cârneci*

13. *Statuetă de strămoș, Senufo, Republica Coasta de Fildeș, lemn, col. Radu Cârneci, dăruită de Leopold Sedar Senghor*

14,15. *Fetiș-relicvar, Bakongo, Republica Zair, lemn, sticlă, pînză, Muzeul de Istorie Naturală «Grigore Antipa»*

16. *Statuetă de fildeș corespunzînd uneia dintre treptele ierarhiei societății Bwami, Lega, Republica Zair, col. Nicoletta Ionescu*

17. *Mască Hemba (de circumciziune), Basuku, Republica Zair, lemn, rafie, Muzeul de Istorie Naturală «Grigore Antipa»*

18. *Statuetă de strămoș, Dogon, Republica Mali, lemn, col. Liviu H. Oprescu*

asigura hrana și prestigiul. Este remarcabilă atenția pentru plastică, ce rezidă în formă și în combinarea materialelor folosite, ce-l transformau din simplă unealtă în însemn de statut social: luciul albăstrui al oțelului lamelor și cel roșiatic al cuprului în care sînt învelite mînerele, albul osului plăselelor și cromatica pieilor din care sînt făcute tecile, uneori ele însele cu un decor natural în textură (cele de crocodil). Săbiile și pumnalele congoleze ies din canoanele universale ale armurăriei prin asimetriile și traforurile ciudate, ce le fac în același timp și capodopere de fierărie. Deși pluriaxiale, ele nu au angulozități ci sînt dominate de curbe moi și rotunjimi ce concertează cu finisajul decorului de pe mînere.

În plastica propriu-zisă a negrilor africani sculptura este prevalentă, în special rond bosse. Toate ariile de producție artistică au fost bine reprezentate în expoziție, de la Benin și Yoruba la Senufo și Baule, de la Dogon și Așanti la Bakongo și Baluba. Trăsăturile esențiale ale statuariei sînt frontalitatea și simetria, concepute cu o admirabilă viziune integratoare, piesa trăind și din profil prin echilibrarea siluetei cu repetarea volumelor și a curbelor. Apoi supradimensionarea capului, ce corespunde cultului pentru el ca loc al forței spirituale [2], și atenția pentru tatuajele și cicatricile rituale de pe trunchi [3] ce plasează piesa în cadrul stilului tribal atît de specific și inconfundabil. O mască sau un fetiș au o clară împărțire pe axe prin chiar structura decorului: cîte o nervură mediană coboară din creștetul capului pe frunte, se continuă cu nasul, are un accent pe bărbie și urmează cu gîtul și ornamentul de pe torace, convergînd spre zona pubiană de maxim interes în riturile de inițiere și fertilitate. Planurile nete, tăiate viguros, ce speculează efectele clare de umblă-lumină, atrag după ele conciziunea maximă și forța de expresie ce au influențat atît de profund arta cultă a primelor decenii ale secolului al XX-lea.

La fel cum deschiderea Japoniei înspre lumea occidentală — în urma tratatului încheiat de comandorul american Matthew C. Perry în 1854 — a marcat pictura impresioniștilor entuziasmați la vederea stampelor venite din Răsărit, aceleași efecte le-a avut deschiderea Africii — înfăptuită de exploprările unor intrepizi ca David Livingstone, Henry Stanley, Gustav Nachtigal, Savorgnan de Brazza și alții — resimțite cam la același interval de 20 de ani de la descoperire, necesari, se pare, pentru asimilări și decantări. În 1905, Maurice de Vlaminck are primul revelația unor statuete africane eșuate, de la cine știe ce matelot însetat, pe polița unui bistrou din Argenteuil [4], le achiziționează imediat, devenind un pasionat colecționar, convertindu-l la aceasta și pe prietenul și confratele André Derain. Tot cei doi l-au inițiat și pe Picasso, centrîndu-i atenția asupra uneia dintre ultimele lor «capturi». Volubilul și veselul flamand încerca să-i imprime propriul entuziasm flegmaticului spaniol: «Presque aussi beau que la Venus de Milo, hein?»; acesta a răspuns, într-un tîrziu, pansiv dar pe deplin cucerit de insolitul formelor ce le vedea «C'est plusss bô!» [5] Dar, în vreme ce fovii au fost cei dintîi care au atras atenția asupra calităților plasticii negre, fără ca arta lor să fie influențată în mod definitoriu, Picasso, a fost primul care a folosit-o la scurt interval după ce luase contact cu ea, aceasta ajutîndu-l la închegarea — sau măcar clarificarea — sintaxei cubiste (cu toate că mai tîrziu a dezavuat-o și i-a negat cu vehemență aportul). Totuși, marele impact nu a fost asupra picturii ci a sculpturii moderne, cum era și firesc pentru niște obiecte al căror creator le-a gîndit spațial și eminan ente volumetric. Deja amintitul Picasso, apoi Modigliani, Kirchner și mulți alții au avut o perioadă «neagră» bine conturată în ansamblul operei lor, care le-a punctat și perioada ulterioară contaminării. De fapt chiar acestora le datorăm atît descoperirea și restituirea creațiilor africane cît și ruperea lor din inventarul prăfuit al «curiozităților din colonii» și adjudecarea în sfera artei, unde-și ocupă acum locul cuvenit.

---

[1] Mircea Anghelescu — *Călători români în Africa*, Editura Sport-Turism, Bucuresti, 1983, p. 12, 106—112, 315.

[2] Leon Underwood — *Masks of West Africa*, Alec Tiranti Ltd., Londra, 1948, p. 2—3.

[3] Frans M. Olbrechts — *Les arts plastiques du Congo Belge*, Editions Erasme, Bruxelles, 1959, p. 32.

[4] Jean Laude — *La peinture française* (1905—1914) et *«L'art nègre» (Contribution à l'étude des sources du fauvisme et du cubisme)*, Editions Klincksieck, Paris, 1968, p. 104.

[5] Ibidem, p. 101.

https://biblioteca-digitala.ro

o prestigioasă expoziție la atena

barbu brezianu

Neașteptat succesor în timp al lui Kimon Loghi* — am trăit bucuria de a fi comisarul unei vaste expoziții consacrate aniversării zilei de 23 August, expoziție deschisă la Ethniki Pinacothiki a Muzeului « Alexander Soutzos » din Atena între 20 VIII — 30 IX 1984. Organizată de Uniunea Artiștilor Plastici, la această manifestare au participat 33 de artiști în frunte cu maestrul Ion Irimescu.

Vernisajul a avut loc în seara zilei de 20 august în prezența membrilor corpului diplomatic și a peste 2000 de invitați — artiști plastici și critici de artă greci și români, oameni de litere etc.

Evocînd legăturile culturale dintre Grecia și România, au luat cuvîntul directorul Pinaco ecii și al Muzeului « Alexander Soutzos », dr. Dimitrios Papastamos; secretarul general al Ministrului Artelor, Costas Alavanos, apoi ambasadorul României la Atena, Nicolae Ecobescu și subsemnatul.

În seara zilei de 14 septembrie, cu ocazia Congresului Asociației Internaționale a Criticilor de artă

care s-a ținut la Atena și Delfi — la recepția oferită în incinta Muzeului de ministrul artelor, Melina Mercuri — numeroși critici și istorici de artă străini, conduși de președintele A.I.C.A. și de

Aspecte de la deschiderea expoziției expoziție (pe simeză tablouri de Ion Gheorghiu și Sultana Maitec)

comisarul expoziției, au vizitat expoziția orînduită într-un spațiu larg, perfect adecvat.

În pofida unor multiple, firești și esențiale deosebiri stilistice, ansamblul avea unitate; exista acolo un demers auster în adîncime, o desprindere din cotidian, din monotonia peisajului comun, o distanțare vădită față de stereotipii, de blajinele deprinderi calofile, o reîntoarcere fără grandilocvență spre un trecut mitic « păstrător al arhetipurilor » (cum gîndea Paula Ribariu), spre un spațiu încărcat de o anume poezie arhaică și de un iz bizantin. Aceste însușiri au fost deosebit de apreciate de specialiști și de public.

Pe afișul expoziției a fost reprodusă sculptura lui *Mihai Buculei* « Gînd pentru Oros »; iar tabloul lui *Ion Stendl* intitulat « Centaurul » a devenit coperta catalogului, în timp ce deasupra marelui geamlîc ce dădea spre grădinile muzeului, « Hypersemnele » lui *Sorin Dumitrescu* se înălțau ca patru oriflame, avînd în față, în stînga și în dreapta (în afara tripiticului lui Mihai Buculei) bronzurile lui *Paul Vasilescu*, *Vasile Gorduz* și silueta avîntată a « Eroicii » lui *Ovidiu Maitec*. Pe simeza din dreapta, patru mari pînze ale lui *Viorel Mărginean* aducînd poezia mioritică a colinelor transilvane ori simpla grandoare a unei ii țărănești. Pe panoul transversal erau amplasate florile de un cromatism

https://biblioteca-digitala.ro

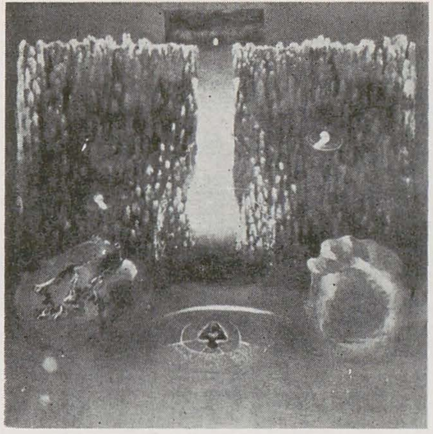
o prestigioasă expoziție la atena

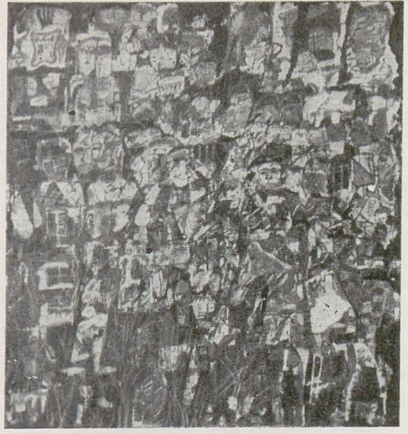
ascetic ale lui *Constantin Piliuță* — în contrast cu paleta iscată parcă din prapuri și iconostase a *Getei Năpăruș;* apoi, suita « Cavalerilor traci » a lui *Ion Stendl* învecinîndu-se cu « Tronul » împărătesc al lui *Ovidiu Maitec*, iar deasupra, ca o aureolă solară, avînd « Cupola » lui *Marin Gherasim*. Mai departe, « Archeul » *Paulei Ribariu*, veghind hieratic asupra ludicelor făpturi colorate ale *Silviei Radu* așezate în preajma celor trei inconfundabile « Naturi moarte » ale lui *Ion Pacea*. Pe o altă simeză siluetele nastratinești ale lui *Sorin Ilfoveanu;* suita metamorfozelor « Medeei » ale *Getei Brătescu*, iar vizavi halucinanta grafică a lui *Vasile Kazar*.
În aripa stîngă a sălii, construcțiile simbolice ale *Wandei Mihuleac* ; « Monumentul bizantin » și « Insula Dinogeția » ale lui *Gh. I. Anghel*, « Strunga » lui *Cristian Paraschiv*, apoi două mirifice « Grădini suspendate » ale lui *Ion Gheorghiu;* exploziile solare ale *Sultanei Maitec*, urmate de sobrul ciclu « Hrana » al lui *Horia Bernea*. În sfîrșit, puse valoros în lumină — lucrările de o cromatică diafană ale lui *Virgil Almășanu* și simbolurile spirituale ale lui *Paul Gherasim*.

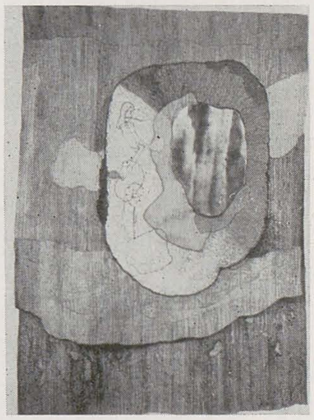
Pe un al doilea panou din centrul încăperii — oglindindu-se în bronzurile stilizate ale maestrului *Irimescu* — frunzișul exuberant în nuanțe roșii-purpurii ale *Gabrielei Pătulea Drăguț*.

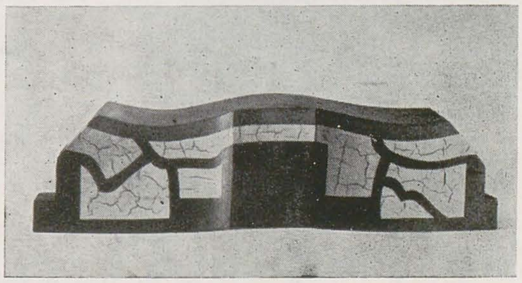
Sculpturile lui *Ion-Lucian Murnu* și ale elevei sale *Elena Hariga*, ca și cele ale lui *Cristian Breazu*, *Napoleon Tiron* — și-au aflat și ele locul cuvenit. Pe trei podiumuri joase au fost grupate sculpturile de mai mici dimensiuni ale lui *Horia Flămîndu*, *Neculai Păduraru* și *Ovidiu Maitec* — iar pe cel de al patrulea podium, evocatoarele « Constelații » obiecte-cărți și « păpuși » create de *Ion Bitzan*. Prin înalta ei calitate, expoziția românească a stîrnit interesul nu numai al vizitatorilor, dar și al presei ateniene care i-a consacrat elogioase cronici și articole ilustrate, unele cu reproduceri după operele lui *Ovidiu Maitec*, *Viorel Mărginean* și *Constantin Piliuță*.

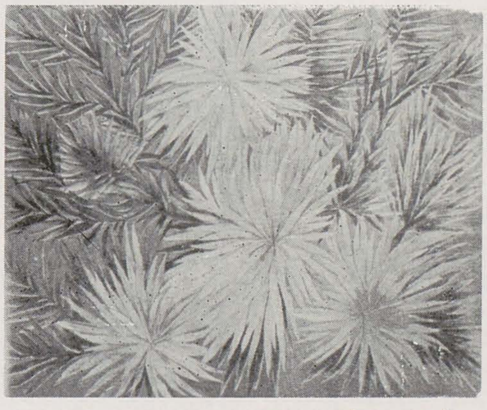
P.S. Concomitent, nu departe de Pinacotecă, în Galeria de artă « Epipeda » am regăsit expunînd pe *Sorin Dumitrescu*, *Wanda Mihuleac* și *Cristian Paraschiv*, împreună cu *Klára Tamáș-Blaier*, *Horea Mihai*, *Aurel Ierulescu* și *Marian Zidaru*, alături de cîțiva colegi greci. Prezența tuturor acestora marchează nu numai o confruntare, dar și un prestigios moment plastic românesc.


PAULA RIBARIU

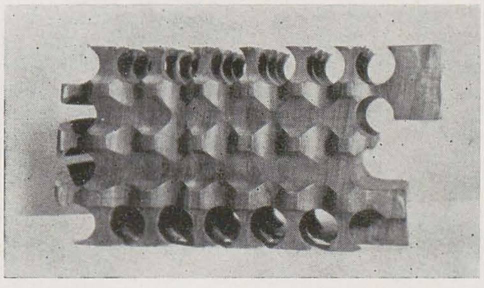

GEORGETA NĂPĂRUȘ


GETA BRĂTESCU


HORIA FLĂMÂND

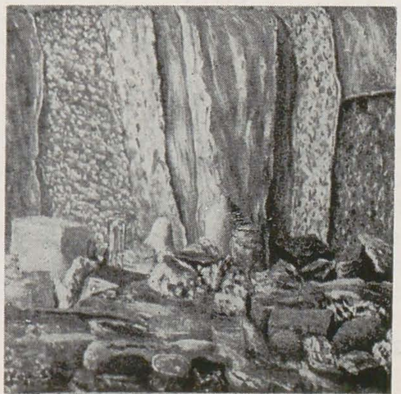

GABRIELA PĂTULEA DRĂGUȚ

SORIN DUMITRESCU


OVIDIU MAITEC

VASILE KAZAR

NICOLAE PĂDURARU


HORIA BERNEA

* Comisar al unei mari expoziții deschise la Palatul Zappeion din Atena — manifestația organizată de « Tinerimea Artistică » în 1903 număra în afara pînzelor comisarului — lucrări de Luchian, G. Petrașcu, St. Popescu, Pericle Capidan, Artachino, Ipolit Strîmbu, C. Pascaly, L. Basarab, Verona, Vermont, Fr. Storck, O. Spaethe etc. etc., precum și o selecție de « ceramică arhaică » (cf. *Expoziția din Atena*, ziar bilingv franco-român, 1903, aprilie 14 și 21).

https://biblioteca-digitala.ro

trienala de sculptură mică, budapesta '84

octavian barbosa

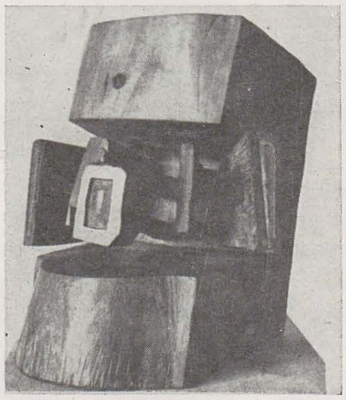
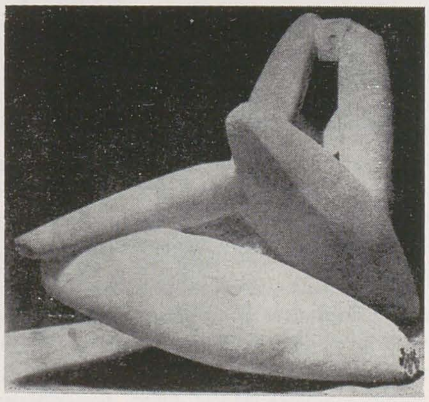
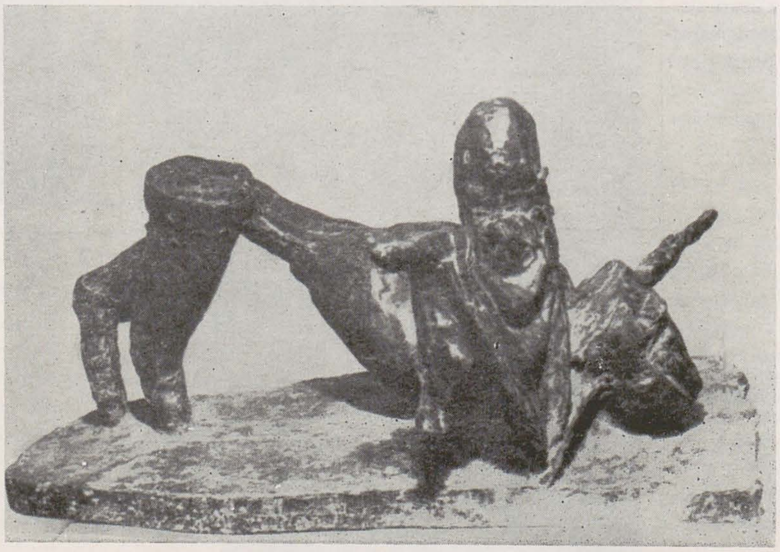
În septembrie-octombrie 1984 a avut loc la Budapesta cea de-a șasea Trienală Internațională de sculptură mică. În juriu: Vladimir Gorianov, vicepreședinte al AICA, Pierre Restany, Giorgio Segato, secretarul Bienalei Bronzetto de la Padova ș.a. România a fost reprezentată de Cristian Breazu, Dinu Cîmpeanu, Elena Hariga și Adrian Popovici, comisarul grupului fiind Octavian Barbosa.

Ajunsă la a VI-a ediție, Trienala internațională de sculptură mică de la Budapesta își urmează cu regularitate cursul, menținîndu-se la nivelul calitativ promulgat la start în anul 1971. Indiferentă, și nu chiar de tot, la complexul de superioritate, mărturisit sau nu, al unor « monumentaliști », pentru că în 1981, cu prilejul celei de a V-a ediții, s-a organizat un colocviu pe tema: *Ce este sculptura mică ?*, făcîndu-se înconjurul teoretic al conceptului și lăsîndu-l deschis noilor accepțiuni în ce privește funcționalitatea socială și estetică a genului, nedepășit și necesar ca toate celelalte.

Față de edițiile anterioare, de astă dată catalogul este, am putea spune, spectaculos, nu numai ca dimensiune, care uneori permite reproducerea fotografică a unei opere chiar în « mărime naturală », dar și în dispunerea textelor pe pagină, realizînd o adevărată delectare a ochiului. Pe lîngă introducerea generală, expunerea de motive a concepției organizatorice, (era necesară), fiecare țară beneficiază de scurte prefețe semnate de comisarii respectivi, așa cum se cuvine să fie un instrument de lucru-document, conceptual și vizual deopotrivă, al unei manifestări expoziționale de artă plastică, indiferent de anvergura ei. Dacă prima ediție a fost dedicată artei ambientale, iar printre următoarele, cea din 1979 a avut ca temă « Individul și societatea », precedenta din 1981 a omagiat memoria marelui compozitor Bela Bartok, cu prilejul centenarului, ediția din 1984 s-a vrut o prospectare liberă în mișcarea de idei a lumii artistice contemporane, așa cum se reflectă ea în perimetrul fiecărei țări.

Față de această libertate, fără nici un fel de circumscriere tematică (personal aș fi opinat pentru o tematică-program), organizatorii și-au luat libertatea de a introduce o inovație în modul de prezentare al operelor. Acestea nu au mai fost expuse pe țări, ci pe curente și tendințe, afinități, stiluri, concepții, viziuni tematice sau formale, urmărindu-se astfel realizarea unei imagini globale, în care individualitățile artistice, provenind dintr-o școală națională sau alta, să se regăsească în contextul unor vecinități internaționale mai mult sau mai puțin afine.

Îndrăzneață și seducătoare, tentativa poate fi ușor îmbrățișată dar ea își divulgă destul de repede dificultățile, aproape insurmontabile în ce privește organicitatea viziunii de ansamblu. Ea rămîne și se impune ca o deosebit de valoroasă ipoteză de lucru, ca un punct de vedere care, în timp, își poate dovedi eficacitatea nu însă exclusivitatea. Un asemenea tip de prezentare presupune, credem, în prealabil enunțarea programatică a unei teme, care poate să fie un curent, o direcție, o problemă, pregătirea reprezentanților fiecărei țări, în acest sens, astfel încît imaginea finală de ansamblu să parvină într-adevăr la organicitatea firească spre care năzuiește. Și așa însă, vizitatorul are o imagine, pe cît a fost posibil, sistematică, a direcțiilor de dezvoltare a problematicii contemporane. Mergînd pînă la capăt, dacă organizatorii n-ar fi avut ei înșiși anume rezerve asupra criteriului ales chiar de ei, ar fi tipărit, poate, și catalogul în această formă publicînd, în dimensiuni reduse (mai ales că spațiu alb a rămas destul), fotografiile tuturor lucrărilor. Așa, expo-

1. ELENA HARIGA; 2. DINU CÎMPEANU; 3. CRISTIAN BREAZU; 4. ADRIAN POPOVICI

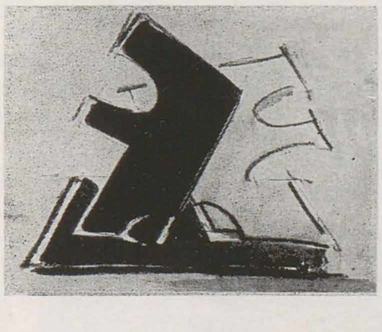
https://biblioteca-digitala.ro

ziția este organizată pe tendințe, iar catalogul pe țări, parcă pentru a se împăca două principii-exigențe cu pondere egală. Ceea ce rezultă e o confruntare fără excese, mai degrabă o reciprocă susținere corală, în care particularitățile individuale ale fiecăruia rămîn prezente, subliniind la fiecare pas, neașteptate apropieri.
În acest context cei patru artiști români, în ciuda dispersărilor prin săli diferite, și-au afirmat unitatea calitativă de substanță. Născuți în anii '40, ei s-au impus ca personalități reprezentative, nu numai în generația lor, dar mai ales prin modalitatea proprie pe care fiecare a știut să o confere neliniștilor și idealurilor umaniste ale sufletului contemporan, o dimensiune inconfundabilă. O fervoare meditativă, un lirism care nu ignoră geometria interioară a lucrurilor, îi apropie și-i individualizează într-un climat al echivalențelor spirituale, net distinctive. *Elena Hariga* este o structură romantică al cărei echilibru stilistic este rezultatul unei exigențe interioare pentru care discreția și fervoarea, soliditatea construcției plastice și sobrietatea ideativă a sentimentelor nu sînt incompatibile. Sborul resimțit ca un moment esențial al catharsis-ului, expresie a unei eliberări și înlănțuiri, hieratismul tandru, grația, abia dezvăluită, nostalgia și bucuria înălțării ca și durerea căderii, sublimul conștiinței tragice a unui Icar, în timp și dincolo de timp, constituie numai unele din dominantele stilistice ale viziunii sale, remarcate cu multă căldură de critici străini ca Pierre Restany, Katalin Neray sau Georgio Segato.
Prin forme armonioase, departe de pitorescul exterior al unei geometrii neasimilate, sculptura lui *Cristian Breazu* manifestînd o puternică vocație pentru metaforă și simbol, exprimă din perspectiva unei mitologii personale, prin transpuneri lirice, arhitectura austeră, a profunzimilor afective ale sufletului omenesc. Simbolismul operelor sale nu este transcendent ci imanent. Născute unele din altele, lucrările formează o succesiune coerentă de metafore plastice ale lirismului interior al ființei. Situată pe coordonatele stilistice ale expresionismului, sculptura lui *Adrian Popovici*, prin dramatismul interior al imaginii nu este nici într-un fel redevabilă vreunei personalități a curentului. Înzestrat cu un puternic sentiment al formei, el nu tinde spre o deformare excesivă a materialului, ci spre o punere în valoare a noilor ipostaze și sensuri expresive inerente, de o rară noblețe și sobrietate umană. Gustul pentru monumental, unde intensitatea expresivă este rezultatul logic al unei subtile comprehensiuni a raportului dintre vid și plin, orizontal-vertical, se remarcă, la *Dinu Cîmpeanu*, mai ales, în ciclul său intitulat « Rod ». Compozițiile sale în lemn sugerează dimensiunile umane ale unui spațiu în expansiune și ascensiune în timp. Ele se armonizează cu natura, înscriindu-se perfect în contextul, nu o dată controversat, al urbanismului modern.
În general, prezența românească a fost remarcată, în toate discuțiile pe care le-am avut cu critici și istorici de prestigiu, precum cei numiți sau printre alții dr. Nora Aradi, directoarea Institutului de istoria artei a Academiei maghiare de științe și președinta comitetului de organizare, ca una dintre cele mai originale și mai unitare selecții, atît în ce privește valoarea artistică personală cît și conținutul uman.

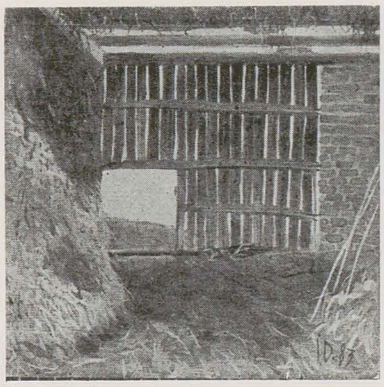
adina kenereș

În primăvara acestui an, *Alexandru Chira* a deschis la Biblioteca română din New York o expoziție personală. Ansamblul de exponate a fost alcătuit din douăzeci și opt de lucrări — 18 desene colorate pe pînză și 10 desene pe hîrtie, dintre care o parte au figurat și în expozițiile din țară ale artistului. Expoziția a fost prezentă pînă la sfîrșitul anului într-o galerie new-yorkeză.

La Academia română din Roma a avut loc la începutul verii '84 expoziția de grafică a sculptorului *Constantin Popovici* (în il.), cuprinzînd lucrări în tempera, cretă, acuarelă, tuș. În iulie, alți doi artiști români, *Ioachim Nica* și *Ion Dumitriu* (în il. dr.) au expus cîteva din lucrările lor recente de



pictură și grafică. Prefațînd catalogul lui Ion Dumitriu, criticul Octavian Barbosa « dialoghează » cu figurația lucrărilor: « Cum și de ce să se despartă de ele, de aceste simboluri directe ale realităților primordiale ale conștiinței și sensibilității? Cum și de ce să se despartă de *real*, cînd acesta este locul în care imaginarul



se ascunde și revelează în același timp? De ce să le despartă și să le cultive separat, cînd ele sînt inextricabil îmbinate, ca muchiile caselor în care se adăpostește gîndul odată cu trupul? »

În perioada 15 septembrie — 15 octombrie 1984 a avut loc la Varșovia *Bienala Internațională a Afișului*. Ilustrînd tendințele actuale, bienala este deschisă celor mai noi realizări — este vorba de afișe tipărite în ultimii patru ani—din domeniul afișului ideologic, al celui cultural și publicitar. Artiștii care ne reprezintă țara la această manifestare internațională sînt: *Petrică Dumitru*, *Corneliu Nicolae*, *Klára Tamás Blaier*, *Valeriu Ciodîc*, *Florin Ionescu*, *Ion Stendl* și *Radu Șteflea*.

O cuprinzătoare expoziție de *tapiserie românească* a fost deschisă în iulie 1984 la Berlin (R.D.G.) în localul Bibliotecii orășenești. Cei douăzeci și cinci de participanți, în majoritate artiste consacrate în meșteșuguri textile, au oferit o imagine elocventă a tapiseriei românești contemporane, ilustrînd atît preocupările tematice în cadrul tradiționalei haute-lisse, cît și interesul pentru inovația formei textile, de la intervențiile cu broderie pînă la ineditul obiectelor țesute, de sine stătătoare. Ca o sărbătorire a sfertului de veac pe care-l împlinește anul acesta tapiseria noastră modernă, *Ileana Balotă*, *Titina Coșma*, *Berta Mrazek Benko*, *Maria Mihalache Blendea*, *Ileana Dăscălescu*, *Valentina Ghinea Delaport*, *Serbana Drăgoescu*, *Constantina Dumitru*, *Cela Neamțu Grigoraș*, *Georgia Lavric*, *Elena Haschke-Marinescu*, *Viorela Mihăiescu*, *Constantin Mistorică*, *Maria Negreanu*, *Filaret Oloier*, *Mariana Oloier*, *Bonifacia Petrescu*, *Tatiana Rogovschi-Slătineanu*, *Rodica Roman*, *Ion Stendl*, *Teodora Moisescu Ștendl*, *Grațiela Stoichiță*, *Anca Sesan*, *Ileana Teodorini* și *Monica Vaida* au propus publicului german un spectacol remarcabil prin varietate, apt de a sugera farmecul și întinerirea uneia din cele mai vechi îndeletniciri artizanale românești.

La Limoges (Franța) a avut loc în perioada iulie-septembrie a acestui an cea de-a șaptea *Bienală Internațională de Artă a emailului*. Artiști din peste treizeci de țări au expus panouri decorative, sculpturi, bijuterii, vase și obiecte mici în tehnici cunoscute (cloisonné, champlevé, email pictat, grisaille etc.) sau combinate după rețete proprii. Țara noastră a fost reprezentată de *Dumitru Rădulescu*, *Nicolae Moldoveanu* și *Ștefan Mocanu*. Fiecare artist a expus trei lucrări originale executate în ultimii doi ani.

Ediția 1984 a *Bienalei Internaționale de pictură de la Kosice* (R.S.C.) a reunit cîte șase pictori reprezentativi din numeroase țări. Fiecare din ei a fost prezent cu două lucrări din ultimii doi ani de creație. Participanți români, delegați de Uniunea Artiștilor Plastici, au fost: *Anghel Neagu*, *Horia Paștină*, *Eftimie Modâlcă*, *Doru Rotaru*, *Liviu Suhar*, *Sanda Sărămăt*. Fără a impune o tematică anume juriul internațional al acestei bienale a apreciat valoarea artistică și ideologică a lucrărilor.

O expoziție deschisă în a doua jumătate a anului 1984 la New Orleans se intitulează sugestiv *Bottega d'Arte* și reprezintă o ingenioasă soluție « regizorală » de imitare fidelă și ingenioasă a cadrului meșteșugăresc din epoca Renașterii. Plimbîndu-se pintr-o piațetă construită după una dintre cele mai faimoase piețe vechi ale Florenței, vizitatorii pot vedea la lucru tot felul de categorii de meșteșugari: mozaicari, pictori, tapiseri, ceramiști, sculptori, țesători, lucrînd (toți) cu instrumentele epocii evocate și după tehnicile manufacturiere vechi.

La muzeul de artă din Birmingham (S.U.A.) a fost deschisă recent o amplă expoziție de pictură chineză contemporană, grăitoare pentru tendințele ultimilor 10 ani în arta plastică a Chinei. Expoziția care urmează să cutreiere întregul teritoriu al Statelor Unite ale Americii, e în continuare programată la New York, Ithaca, Denver, Kansas, Minneapolis.

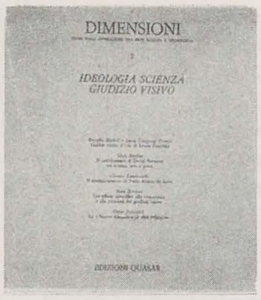
În vara anului 1984 a fost deschisă la New York o interesantă expoziție *Diego Rivera, Anii cubiști* (1913—1917) găzduită apoi între 27 septembrie —11 noiembrie 1984 la Muzeul de artă modernă din San Francisco.

https://biblioteca-digitala.ro

Caietele *Dimensioni*, care începînd din 1981 apar anual la Roma în Edizioni Quasar, sînt, prin originalitatea lor, o apariție editorială demnă de luat în seamă. Cristalizată în jurul ideii unei minuțioase cercetări interdisciplinare, publicația ne propune o interesantă serie de studii asupra relațiilor dintre artă, știință și tehnologie. Punctul de plecare în conceperea acestei reviste este, în modul cel mai vădit, nu moda consumistă a unor spectaculoase dar fade speculații, ci autentica nevoie de cunoaștere și informație, a cărei dovadă este competența tratării. Pusă în valoare de o impecabilă condiție grafică și de o inteligentă selecție a ilustrațiilor, publicația este un fel de almanah al curiozităților legate de acest domeniu de graniță recent delimitat, în care rigoarea de tratat științific și gustul aproape ludic alternează într-un permanent echilibru al profesionalității.

În prezentarea introductivă a acestor studii, Corrado Maltese, personalitate de prim rang a Italiei în domeniul teoriei artei (despre a cărui ultimă lucrare am avut deja ocazia să semnalăm)*, arată că una dintre cele mai curajoase direcții de investigație ale revistei este încercarea de a răsturna raportul firesc și tradițional de determinare existent la un anumit moment dat între nivelul tehnologic și gradul de dezvoltare a comunicării vizuale și de a urmări « în ce mod arta comunicării a fost ea cea care a influențat dezvoltarea generală a științei și tehnicii ». Mulți dintre autorii acestor articole, esteticieni, critici, specialiști în domeniul comunicării artistice, își propun așadar să analizeze nu numai în ce măsură arta « a furnizat dezvoltării științelor o însemnată doză de ,,ideologie'' », dar și cazurile în care « a exercitat o funcție reală de metalimbaj și de model operant ».

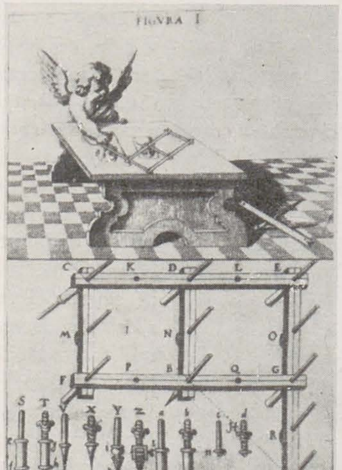
Numărul 1 al caietelor *Dimensioni* dedicat « Construcției imaginilor » se deschide cu articolul *Tehnici și modele de proiectare în istoria reprezentării plane între antichitate și Renaștere*, în care, cu tehnicitate și rigoarea-i caracteristică, Maltese vorbește despre progresele pe care știința și arta le-au înregistrat în domeniul perceperii spațiului de la teoremele lui Euclid, pînă la noile teorii despre perspectivă ale lui Brunelleschi și Leon Battista Alberti. Părăsind terenul cercetării strict teoretice, Luciana Cassanelli și Silvia Bordini ne propun în cele două admirabile studii ce urmează o viziune mult mai concretă asupra creativității imagistice umane. Autoarele surprind în diacronica universalei « nevoi de imagine » două ipostaze semnificative pentru gustul unui Occident aflat în plină revoluție industrială: « Fabrica » imaginilor în sec XVII' și « la grande Encyclopédie » și tehnica « Panoramelor », în mare vogă între 1787—1910). Un număr mare de desene și gravuri de epocă, de o deosebită forță evocatoare, sporesc suculența și farmecul studiilor, punctînd, prin valoarea lor documentară, cîmpul de interferență a artei cu știința și tehnologia. Luciana Cassanelli, de pildă, reușește să exemplifice prin reproducerile alese modul în care ilustrațiile marii Enciclopedii franceze și ale altor tratate de la sfîrșitul veacului XVIII depășesc cu mult funcția de simplă anexă a textului, ca strictă materializare grafică a unor noțiuni, întrucît ele se identifică în fond cu însăși gîndirea științifică din acele timpuri, incapabilă încă de o prea mare abstractizare. Așadar, gravurile enciclopediei lui Diderot și D'Alembert pe de o parte slujeau la popularizarea unor concepte și instrumente de o mare actualitate pentru tehnica timpului (planșe dedicate problemei perspectivei, prospectografului, instrumentelor de desen, pantografului, aparatelor optice, camerei obscure etc.), iar pe de altă parte răspundeau nevoii (cu totul depășite pentru spiritul contemporan) de a defini conceptele abstracte prin vizualizare metaforică (cît mai figurativă, cît mai lipsită de echivoc și cît mai dulceagă !). Astfel definiția « văzului » este însoțită de imaginea quasibucolică a unui tînăr cu o oglindă în mînă înconjurat de îngerași care privesc printr-un fel de lunetă, iar fiecăruia dintre termenii « știință », « imaginație », « memorie », « inteligență » îi corespunde nelipsita metaforă antropomorfică din care (pentru a nu dezminți gustul epocii) nu lipsesc straiele de nimfă, soarele ce tocmai răsare și obiectele-simbol.

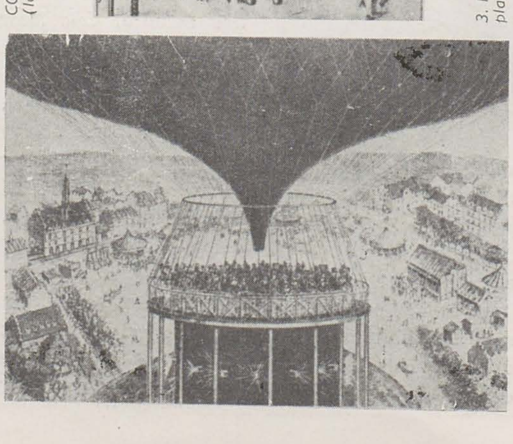


revista revistelor

oana sălișteanu

COCHIN: 1. Știința, gravură (Iconologie); 2. Văzul, gravura (Iconologie)





3. Pantograful și modul de întrebuințare pentru desenul în plan (Practica Paralelogranului); 4. Cineorama-balon, 1900

La rîndul său Silvia Bordini, vorbind despre « panoramele » secolului XIX — faimoasă inovație a tehnicii situată la hotarul dintre « artă, imitație și iluzie », își ilustrează textul cu o mulțime de reproduceri-document, în mare măsură inedite, care încep cu naivele încercări de a obține un efect panoramic prin distorsiuni în plan (« vue de la totalité », « nature à coup d'oeil »), și evoluează treptat spre « instituționalizarea » panoramelor ca tip de spectacol și divertisment vizual (teatrele pariziene cu săli circulare special amenajate, apoi cicloramele, cineoramele și stereoramele rotative și în sfîrșit mareoramele prin ale căror complicate sisteme de punți mișcătoare se mărea, prin efectul ca de tangaj, iluzia unei călătorii pe mare).

Studii foarte interesante ne rezervă și următoarele numere ale revistei. În caietul nr. 2, de pildă, dedicat « Ideologiei, Științei, Judecății Vizuale », este tradus și comentat articolul lui Erwin Panofsky în care autorul ni-l dezvăluie pe fizicianul, astronomul, omul de știință Galileo Galilei într-o ipostază surprinzătoare: cea de critic literar și de artă.

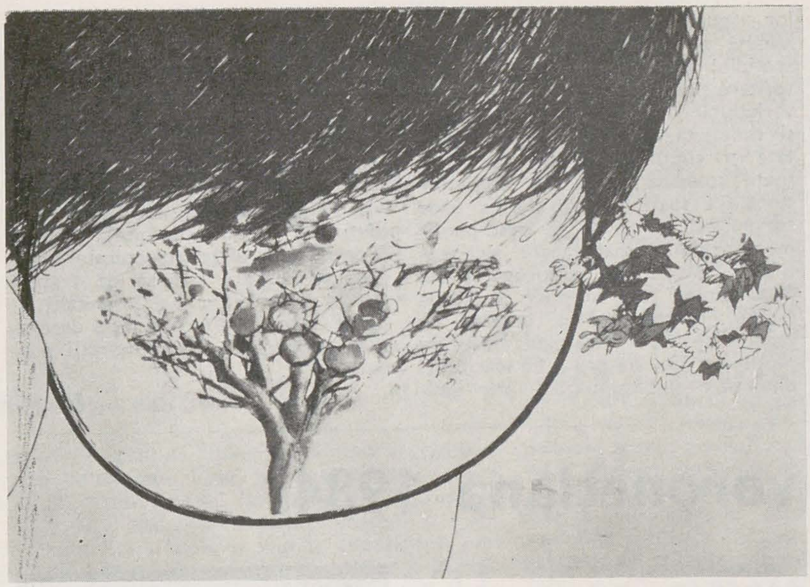
Continuînd seria studiilor pe marginea inovațiilor tehnice situate undeva între divertisment, artă și curiozitate, aceeași Silvia Bordini semnează un articol dedicat lui David Brewster — inventatorul caleidoscopului (1832), iar Claudio Zambianchi vorbește despre Paolo Anania De Luca și perfecționarea caleidoscopului în varianta « simetrizatorului ». (1837).

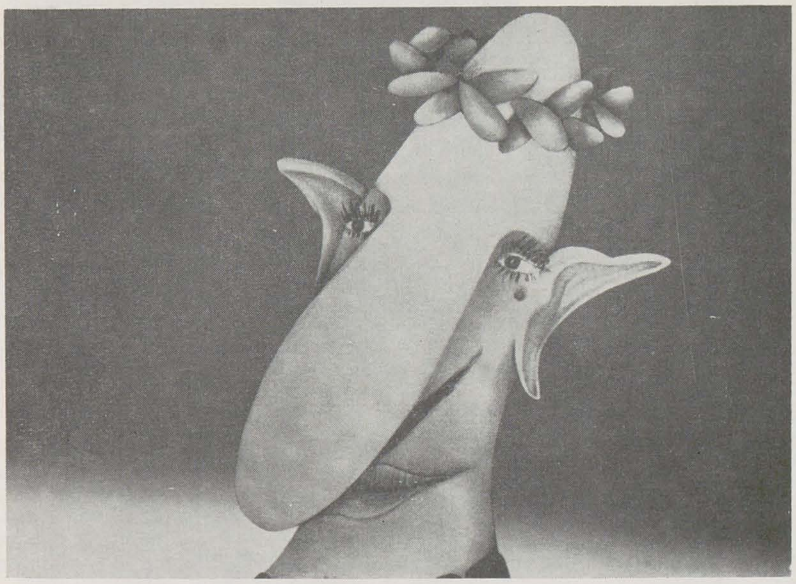
Metoda descriptiv-explicativă la care recurg cu precădere autorii articolelor de tip « știați că? » nu ajunge însă niciodată să devină prea monotonă, întrucît studiile se succed în așa fel încît perspectiva abordării să fie mereu alta: cînd riguros analistă (ca în cazul lui Sebastiano Scinti care vorbește despre metode ultramoderne în tehnica restaurării), cînd fizică și chiar fiziologică (ca în articolul Marei Borzone despre imaginea vizuală și funcțiile ei), cînd socio-matematică (în materialul semnat de Oscar Istkovich).

Interesantă prin seriozitatea și competența redactării, atrăgătoare prin calitatea și valoarea de document a ilustrațiilor, eficace prin puterea de informație, revista *Dimensioni* are cu adevărat toate datele unei publicații de înaltă ținută intelectuală pe care o semnalăm cu cea mai mare bucurie.

* v. articolul: « Corrado Maltese — o mare voce a Italiei în domeniul teoriei comunicării vizuale», *Arta* nr. 6/1984, p. 40.

https://biblioteca-digitala.ro

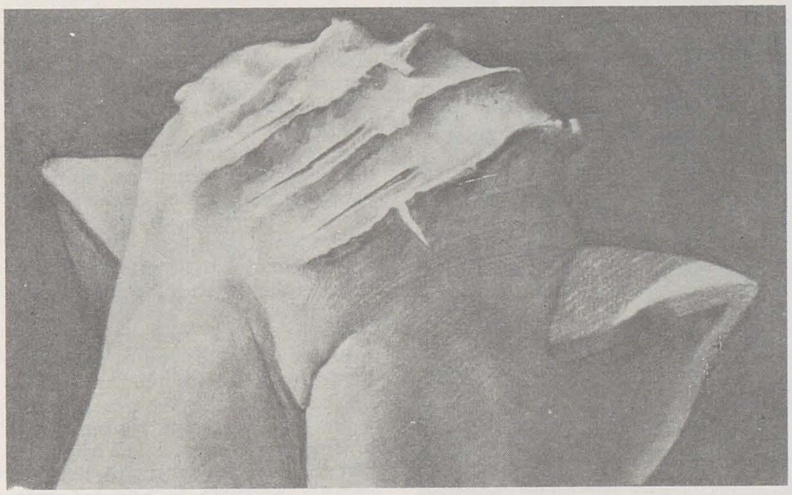


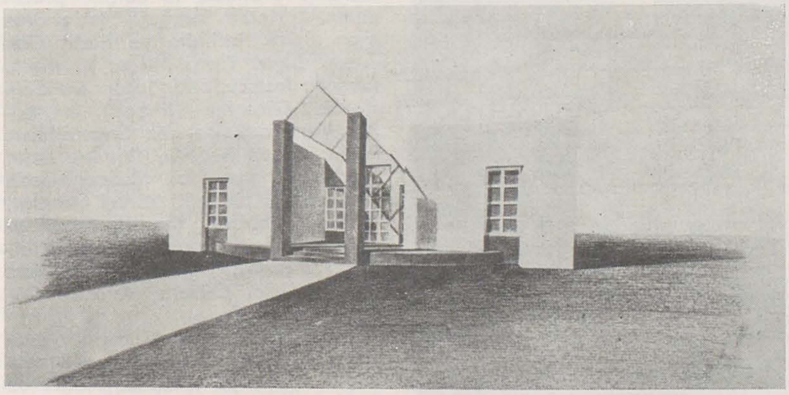


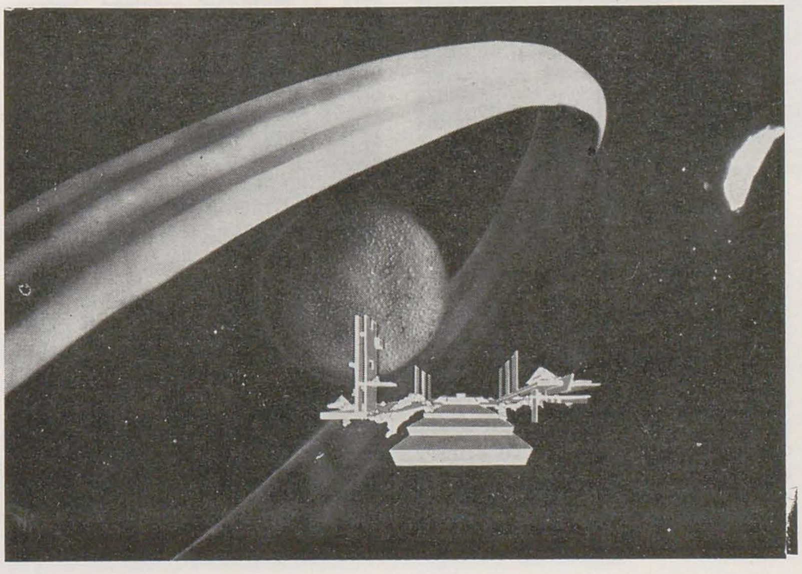
atelier 35

desen — animație

Filmul de animație ca operă de artă majoră este puțin cunoscut publicului larg, familiarizat însă de multă vreme cu producțiile de divertisment, pe care le încadrăm de obicei în genul « desenului animat » și ale căror comicării și nostimade cu Tom și Jerry, Donald , Pluto ș.a. ne descrețesc frunțile la fiecare sfîrșit de săptămînă. În afara programului sălii de cinema « Doina », rețeaua de difuzare a filmelor nu dă prea mare atenție filmului de animație ca artă, programînd, cînd și cînd, doar producții ale industriei cinematografice de animație. Or, este o mare deosebire între filmul de autor și cel de serie, realizat prin procedee clasice, care presupun o mai slabă implicare a creatorului în procesul muncii de echipă la realizarea peliculei. Există de mulți ani o școală românească a filmului de animație, căreia Gopo i-a adus un prestigiu internațional, iar în ultima perioadă a început să se vorbească — mai mult în cercurile cunoscătorilor decît în rîndurile publicului — despre un « nou val ». Tinerii care au expus desene și fotograme în sala « Atelier 35 » a Galeriilor Orizont fac parte din acest val al ambițioșilor autori totali, care semnează și scenariul și grafica și animația și decorul și regia unui film, propunînd, de fiecare dată, o tratare nouă și personală a imaginii cinematografice, aptă să transmită mesaje demne de luat în seamă, cu mijloacele specifice ale acestei « a opta arte ». Organizatorii au oferit și o seară de proiecție, permițînd întregirea impresiei pe care o lăsau în expoziție desenele din film și decorurile panoramice. Mi s-a explicat că, spre deosebire de procedeul clasic al realizării filmului în echipă, pornind de la așa-numitele capete de mișcare, care se copiază pe acetofane, aplicînd apoi culorile după un tipar prestabilit și filmînd fazele succesive ale mișcării proiectate pe un decor, filmul de autor este conceput ca un întreg, în realizarea căruia autorul este pe deplin implicat, în toate etapele. Și în acest caz este vorba adesea de o echipă, alcătuită însă nu din tehnicieni, ci din artiști. Așa au colaborat, pentru a realiza cîteva reușite sale animației românești tinere, *Zoltan Szilagy*, *Radu Igaszag*, *Olimpiu Bandalac*, *Zeno Bogdănescu și Nagy Lajos*, împărțindu-și rolurile și atribuțiile, puse în slujba unei concepții regizorale unitare, și apelînd, pentru crearea unui fond muzical menit să potențeze sensurile filmului, la compozitori de prestigiu ca Octavian Nemescu și Iancu Dumitrescu. Unele din aceste filme, gîndite ca niște alegorii cu conținut moral și politic, sînt mai accesibile prin lizibilitate: « Hiroșima » de *Ion Truică*, « Banchetul armelor » de *Adrian Petringenaru*, « Ascensiunea » de *Virgil Mocanu* (creatori dintr-un mai vechi val al școlii românești de animație), dar cele mai multe, realizate de entuziasta echipă tînără a studiului « Animafilm », sînt încă la început de drum în ce privește cucerirea publicului spectator. (Ce-i drept, publicul nici n-ar avea cum să ia cunoștință de producțiile lor, decît în mod ocazional, deși cîteva dintre ele ne-au adus cîteva importante distincții internaționale). Marca autorului fiind foarte pronunțată și filmul fiind gîndit ca un întreg expresiv prin vizualitate și prin cinetică, dincolo de tradiționalul fir narativ-explicativ, obișnuințele receptării cinefile sînt adeseori contrariate și mesajul filmului, ambiguu tocmai în virtutea profunzimii lui, poate să apară confuz spectatorilor neavizați. Se mizează mai mult pe sugestie decît pe explicare. În « Vijelia », imaginea pîlpîie datorită jocului savant al hașurilor; în « Fotografii de familie », înlănțuirile de desene estompate ilustrează însuși procesul animării, arătînd cum se nasc și cum pier pozele; în « Statuia », colajul de cartoane decupate, filmare pe viu și fotografie are un sens grotesc, cu intenția de a denunța prostia agresivă, distrugătoare de civilizație; în « Casa », desenele înlănțuite, topirea imaginilor unele în altele, ca mijloc de explorare a unui spațiu imaginar, prilejuiesc o meditație asupra continuității și degradării. Cîți știu oare că, pentru un film de șase minute, autorii au avut de muncit nouă luni?

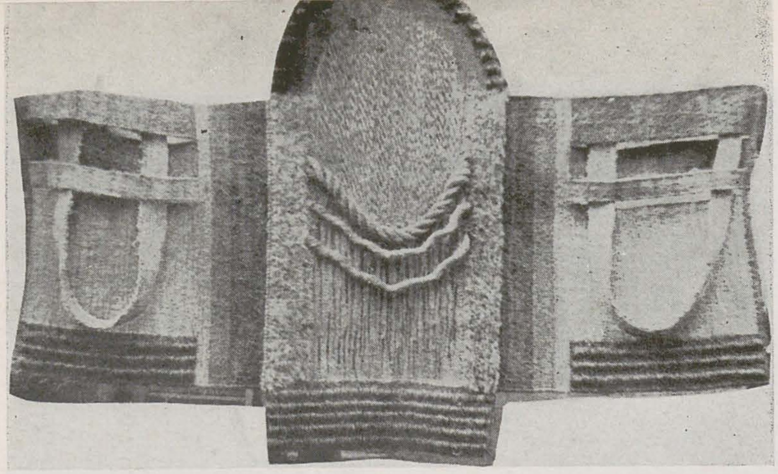


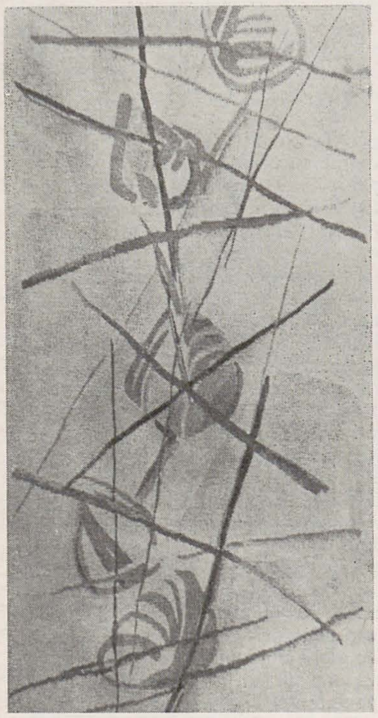


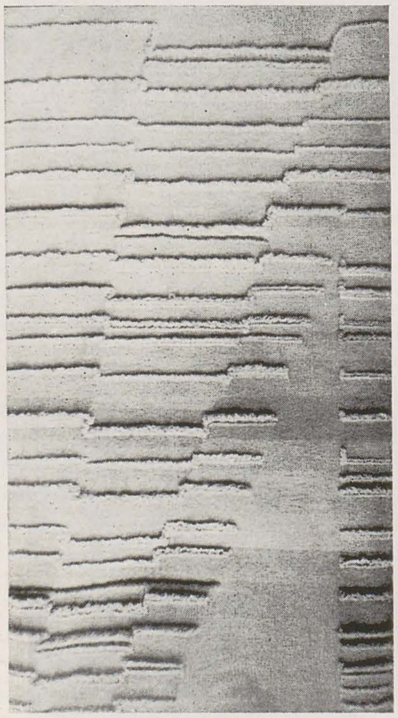


1. Imagine din filmul « Caligrafie » (regia: Nagy Lajos, Radu Igaszag; Zeno Bogdănescu, Olimpiu Bandalac; 2. Imagine din filmul « Statuia » (regia Olimpiu Bandalac); 3. Imagine din filmul « Arena » (regia Szilagyi Zoltan); 4. Imagine din filmul « Casa » (regia Zeno Bogdănescu); 5. Decor de Dana Dămăceanu, la filmul « Tunelul »

https://biblioteca-digitala.ro







1. VASILE DOBRE: Trinitate; 2. RADU AVRAM: Dimineață de vară; 3. ROXANA CODIȚA PÎRVU: Frunze albastre; 4. OANA HAGIU: Peisaj în trepte la amiază

tapiserie

Șapte tineri absolvenți ai facultății de arte decorative se dovedesc, prin lucrările expuse la Galeria Eforie, angajați pe drumuri de creație care se anunță rodnice, măcar prin temeinicia formației de meșteșugar și prin bunul gust deprins în anii de studiu, dacă nu întotdeauna prin formulări și articulări de imagini în măsură să îi afirme ca pe niște prezențe distincte în extrem de bogata și diversificata producție a tapiseriei românești contemporane. În cel puțin trei cazuri din șapte am sesizat căutări mai pronunțat personale, astfel încît, dacă aș revedea lucrările într-un mare salon de arte decorative, aș putea recunoaște de la distanță cine le sînt autorii. Urmărind să obțină varietatea în simplitate, *Despina Hagiu* își organizează « Peisajele în trepte » după parcursuri ascendente de lectură, care străbat game cromatice în tente rupte cu fine tranziții, dispuse ca pe un fel de lespezi ale unui paviment redat perspectival; prin ritmicitatea lor riguroasă, aceste tapiserii sînt menite să se integreze cu discreție spațiului parietal. Prezențe mai autoritare sînt lucrările lui *Vasile Dobre*, variațiuni de compoziție tectonică și simetrică, jocuri de rectangularitate și circularitate adecvate unor spații solemne; angajarea tridimensională a spațiului, sub forma unor frînghii sau chingi ce părăsesc planul monumental ritmat, apare aici justificată. Altele sînt preocupările lui *Radu Avram*, care propune tapiseria-tablou, deschisă către imagini de continente fictive: dialoguri de forme plutitoare sau statornic înrădăcinate, dispersate sau compacte, liber delimitate și interpenetrate, în voia impulsului liric. La rîndul ei, *Roxana Codiță Pîrvu* ezită între arabescul grațios și formele compacte, între fragmentarea spațiului și organizarea decorativă a unui plan unitar. Ea cultivă tapiseria creatoare de ambianță, ca și *Grațiela Crișan* (compoziții supraîncărcate cu diferențieri texturale excesiv marcate), *Claudia Drăghici* (suprafețe structurate omogen, cu unitate ritmică de tratare atît în ansamblu cît și în detalii) și *Maria Anca Nazarie* (expresie decorativă subordonată unei respirații poetice).

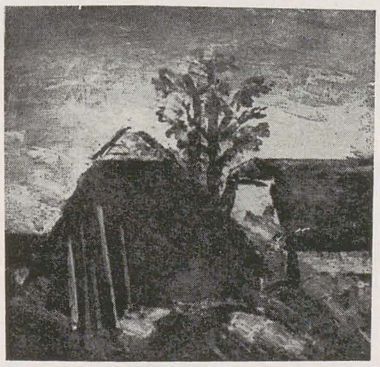
th. r.

voronețiana 1984

Festivalul-concurs de pictură și grafică (ediții alternative) « Voronețiana » organizat de Comitetul Județean de Cultură și Educație Socialistă Suceava în colaborare cu Uniunea Artiștilor Plastici, a ajuns, în acest an, la ediția a VIII-a. Dovedindu-și, în timp, intențiile programatice (afirmare artistică în condiții de concurs — este de altfel unicul concurs dotat cu premii — « dialogul generațiilor », promovarea tinerilor — participarea fiind deschisă membrilor U.A.P. și absolvenților de învățămînt artistic superior) expozițiile anuale ale acestui (încă singular) concurs au și un evident caracter reprezentativ al momentelor creatoare ale diferitelor centre de interes plastic (din păcate cu un vizibil caracter regional, Moldova și Bucureștiul fiind mai bine reprezentate). În susținerea acestei afirmații stă mărturie și expoziția paralelă cu lucrările premiate în edițiile precedente (printre laureați, în ordine cronologică, întîlnim pe *Elena Greculesi, Eugen Tăutu, Mircea V. Hrișcă, Corneliu Ionescu, Liviu Suhar, Ion Carp Fluerici, Gheorghe Răducanu, Ion Isăilă, Marlena Szabo, Ion Grigore, Ioan Popoiu, Costin Neamțu, Dumitru Rusu, Bogdan Bârleanu, Ion Mureșan, Sorin Albu* etc. la pictură, *Marcel Olinescu, Viorica Mihăescu, Ion Murariu, Suzana Fîntînaru, Adrian Bocancea, Mărioara Pruteanu-Corduban, Ana Iliuț, Vass Tamas, Mihai Chiuaru, Veronica Gridinoc* la grafică).

Această ediție, dedicată marilor evenimente istorice și politice ale anului, a reunit pe simezele secției de artă a Muzeului județean Suceava peste 60 de lucrări, eșantioanele individuale (prevederea regulamentară stipulînd pentru fiecare participant două lucrări), devenind astfel embleme personale capabile să fie supuse ierarhizării. Diversitatea stilistică și tematică, inerentă unor astfel de manifestări « fără program impus », se transformă în unitate prin nivelul aproximativ egal al lucrărilor expuse, judecățile de valoare și « departajările » fiind astfel greu de semnalat, generalizările și (sau) evidențierile neputînd fi făcute decît global: o expoziție densă, fără inflație cantitativă, afirmînd o stare de creație în vizibil progres. Consemnăm laureații acestei ediții: Marele premiu « Voroneț »: *Ilie Boca;* Premiul U.A.P.: *Ion Carp Fluerici;* Premiul I: *Virgil Parghel;* Premiul al II-lea: *Vasile Crăiță Mîndra;* Premiul al III-lea: *Mircea Dăneasa* și *Radu Cotișel;* Premiul « opiniei publice »: *Gheorghe Mocanu;* Premiul redacției publicațiilor pentru străinătate: *Constantin Doroftei*

petru drișcu



1. ION CARP FLUEVICI: Sura (premiul U.A.P.).
2. RADU COTIȘEL: Anotimpi
3. VIRGIL PARGHEL: Petunii
4. ILIE BOCA: Însemnare X; (pag. 47 jos)

https://biblioteca-digitala.ro

jurnalul galeriilor

theodor redlow

Patru din expozițiile personale ale lunii septembrie au fost acelea ale unor peisagiști — pictori care încearcă, fiecare în felul său, « fiorul liric » în fața « motivului » filtrat prin temperamentul și prin cultura plastică a fiecăruia. Aceste expoziții au prilejuit atît criticii (în prefețele de catalog și în cele cîteva cronici care au apărut) cît și iubitorilor de tablouri (dintre care unii și-au putut permite să devină și achizitori) obișnuitele considerații despre vitalitatea solară a colorismului românesc, despre persistența postimpresionismului, despre diferitele feluri în care melancolia unui suflet sensibil poate impregna o priveliște etc. Dincolo de unele certe materializări ale talentului și ale sensibilității picturicești, « colțurile de natură » mai însorite sau mai sumbre pe care le-am tot văzut în această lună frumos aliniate pe simezele galeriilor trădează, global vorbind, o îngrijorătoare penurie a ideilor și o tristă oboseală a minților. Sînt, toate acestea, tablouri care plac și care se vînd: artistul este recompensat pentru a fi oferit publicului său prilejuri de consolare și desfătare. Într-o asemenea ambianță de confort și de cordială înțelegere reciprocă, problematizările sînt excluse. Deja văzutul, restituit în formule picturale uzitate și răsuzitate, nu are cum fi neliniștitor.

Gheorghe Constantinescu, pictură, G.A.M.B.

Îmi încep jurnalul cu această expoziție pentru că este singura din cele patru în care am sesizat autenticul: consecvență cu sine, parcurgere cu răbdare și modestie a unui drum de creație ce se vrea nu atît original cît conform spiritualității artistului, neodihnă în observație și în introspecție. Gheorghe Constantinescu nu este un veleitor, un « vînător de senzuri » care să încerce a-și investi pictura cu altceva decît este ea însăși. Ceea ce îl interesează este o continuitate a comunicării între elementele picturale și între elementele firii — comunicare prin mediul trăirii proprii: « Gîndesc să ajung la punctul în care pictura mea să fie un fapt spontan și sincer, cu adînci implicații afective. Tind către un lucru grav, profund și răscolitor ». După o îndelungată experiență a plein-airului, el știe să reconstituie motivul în atelier, potențînd aura emoțional-spirituală a unui loc și particularitățile culoare-lumină-atmosferă ale unui anotimp, asupra cărora se așterne dominanta tonal-modală a melancoliilor, nostalgiilor și reveriilor sale. Domină tonul trist, meditativ, grav, iar artistul mărturisește simplu: « Niciodată n-am fost mai sincer decît acum ». Mediul pe care-l creează aceste peisaje este liniștitor și ocrotitor, prielnic regăsirii de sine și proiectării de sine în familiaritatea unor cadre naturale fictive. Semiobscuritatea vesperală ajută la *contopirea figurilor într-un continuum pictural* relativ autonom față de cromatica motivului , animat de dinamica pensulației care, mai mult decît să tindă la construirea și modelarea formelor, transcrie tempoul și ritmul unui flux interior de trăire. Sînt preferate tonurile rupte, aburite, incerte, înrudite unul altuia în familia arămiu-auriu-argintiu: tonuri atenuate, îmblînzite, înnobilate de vehime. *Îmbătrînirea culorilor* te poate duce cu gîndul la zidurile vechi, ale căror zugrăveli coșcovite și în repetate rînduri refăcute mărturisesc despre vîrstele succesive ale locului. În această atmosferă tulbure, formele sînt șterse, imaginile confuze, totul se află în tranziție, circulație și comunicare: cerul împrumută ceva din culoarea pămîntului, zidurile din aceea a vegetației. Oricît ar fi de îndelung elaborate, lucrările par de abia începute și susceptibile de noi și noi reveniri, căci pînza nu e îmbîcsită sau obosită de multitudinea straturilor de culoare. Pictorul lucrează cu mare repeziciune, într-o tehnică asemănătoare cu aceea a frescei, folosind zemuri de ulei, culori de apă cu emulsie de ou și glasiuri din ceară de albine diluată cu terebentină. Ușoară și sprintenă, uneori impulsivă iar alteori mîngîietoare, tușa animă și modulează suprafața picturală pe care se plimbă în voie, cu același suflu calm, străin neastîmpărului și precipitării.

Bogdan Pietriș, pictură, G.A.M.B.

Aceeași ușurință și aceeași blîndețe a tușei, dar mai puțină implicare afectivă; observația și introspecția, cît vor fi fost ele de ascuțite la începutul carierei pictorului, s-au lăsat cu timpul absorbite într-o agreabilă și puțin consistentă *manieră*. Peisajele lui Bogdan Pietriș, naturile sale statice cu fructe sau cu flori, cele cîteva portrete prezente în expoziție sînt toate pictate cam la fel, în aceleași game blînde, cu același gust al confortului vizual și emoțional, vehiculînd mereu aceleași scheme și rețete de atelier, convenabile unui intimism lenevos, somnolent. Totul este vag, plutitor, neînchegat și difuz, predispunînd la dulce reverie. Tranchilizantă ca un cîntec de leagăn, această ambianță de figuri fantomatice, echivoce este înnobilată de știința organizării culorilor în game și de tehnica așternerii lor pe pînză în mod egal, lent și fără ezitări, gingășia tușei făcînd să palpite abia simțit matitatea calmă a suprafeței. Culorile par să fi fost dinainte pregătite pe paletă și apoi aplicate cu grație, sus și jos, la dreapta și la stînga, fără deosebire, fără a căuta noi nuanțări și modulări, ceea ce face ca tablourile să semene cu niște panouri decorative. Farmecul acestor ambianțe cromatice vine din luminiscența lor tainică, albăstruie sau gălbuie, ca și cum în fața motivului ar fi așezate *filtre ce exclud din imagine orice opacitate* Picturii lui Bogdan Pietriș îi lipsește desenul — linia menită fie să construiască și să organizeze, fie să scrie sau să transcrie; de aceea, sentimentul elegiac pe care ea îl degajă este, cel puțin pentru mine, adormitor.

Sorin Petrușel, pictură, Căminul Artei (parter)

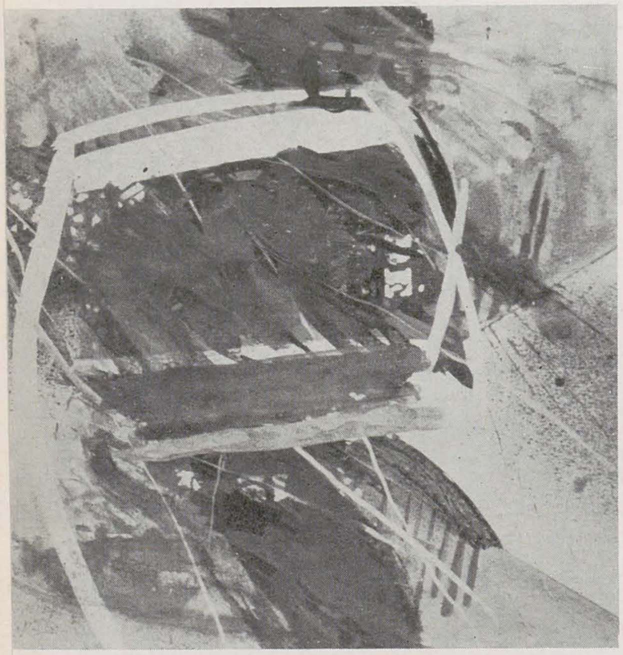
Nimic odihnitor și nimic delicat în această expoziție personală de debut; dimpotrivă, Sorin Petrușel (un tînăr visător și blajin, după cum îl arată vorbirea și purtările) caută în pictura sa o compensație temperamentală, recurgînd la o expresie vehementă, prin intermediul unei materii cromatice dense, bărbătește triturată pe paletă și impetuos aplicată pe pînză prin izbituri de pensulă și de cuțit. Agresivitatea tușei este însă subordonată unui rol constructiv, plastic constructiv, și ținută în frîu, în același scop, de delimitările desenului. Caracterul teluric și dinamic al picturii sale — care își caută poate afinități cu Rouault, Pătrașcu, Țuculescu — poate să provină atît din dorința tînărului artist de a se arăta plin de vigoare și vitalitate cît și dintr-o insuficientă stăpînire de sine. E mai ușor să te exprimi gălăgios, lăsîndu-te purtat de tumultul

1. GH. CONSTANTINESCU; 2. SORIN PETRUȘEL; 3. BOGDAN PIETRIȘ

impulsurilor de moment, decît să aștepți cu răbdare momentul rar al impactului fericit cu pînza. Totul este *compact* în mod excesiv, densitatea egală a pastei obosește, ca și brutalitatea atacului asupra pînzei. Prea puține sînt zonele scutite de frămîntare: pensula bate ritmic pînza, fără cruțare și fără odihnă, aplicînd tonuri peste tonuri întunecate (de multe ori noroioase și năclăite, datorită unor amestecuri pigmentare scăpate de sub control), lăsînd în pasta vîscoasă dîre și șanțuri care complică și mai mult imaginea. O tensiune explozivă de tip expresionist amenință lucrurile să plesnească, să se desfacă, să se împrăștie. Noroc cu intervenția, pe alocuri, a unei desen construdtiv și ordonator, dar la fel de obositor în tensiunea sa egală. În loc de a se lăsa în voia

https://biblioteca-digitala.ro

1. CĂTĂLIN GUGUIANU; 2. NISTOR MOȚU;
3. YVONNE HASAN



temperamentului, pictorul nostru ar avea nevoie de temperare: să se piardă mai puțin cu firea și să stea mai mult pe gînduri, în căutarea unei expresii mai subtile, mai puțin bătătoare la ochi, fără ca prin aceasta să-și piardă puterea de a transmite o mare *tensiune afectivă* — tensiune care, în expoziția sa de debut, se manifestă din plin și nu pare contrafăcută.

Nistor Moțu, acuarele și guașe, Galateea

Nu mi s-a părut concludentă acestă prezență a unui mai vîrstnic artist clujean, a cărui operă de pînă acum nu o cunosc. Desigur, notațiile sale fugitive și aproximative de peisaj dovedesc un ochi exersat și o mînă sigură, dar vioiciunea configurării imaginilor cu căsuțe, copaci și căpițe de fîn este factice, iar « spontaneitatea » redării lor la repezeală pe hîrtie îmi pare neconcludentă. Cînd se încearcă o diferențiere cromatică, ea devine împestrițare; cînd se tinde la amănunțirea unui spațiu, planurile nu se detașează unul de altul și nu se articulează totdeauna într-un întreg. Proocupările de compoziție lipsesc, decupajele sînt intîmplătoare, iar figurile tind parcă să părăsească limitele cadrului. O singură lucrare m-a făcut să zăbovesc, printr-o forță de expresie care nu exclude eventualitatea existenței unei opere majore: «Din tainele pădurii», ale cărei culori cu putere spațializantă se contopesc într-o mișcare rotitoare. Ar putea fi vorba despre abstracția lirică.

Yvonne Hasan, picturi, desene și imagini țesute, « Orizont »

De data aceasta, vizualitatea artistică este pronunțat autonomă față de imaginea cutărui obiect sau a cutărei ambianțe naturale: se pornește nu de la reprezentare, care să fie ulterior esențializată și abstractizată, ci de la semnul plastic, a cărui pregnanță aproape obiectuală nu ține decît în mică măsură seama de funcția sa referențială— o funcție secundară, derivată din cea autoreferențială. În catalogul precedentei expoziții personale, în urmă cu cinci ani, Nina Cassian nota: « Mijloacele tehnice, care combină pictura, țesătura, colajul și bricolajul, se întîlnesc, pe de o parte, într-o încercare de împrietenire a organicului cu anorganicul, iar pe de alta, în interpretarea unificatoare și umanizantă a elementelor. Dincolo de ramele și de limitele lor, aceste obiecte visează și respiră, tinzînd să se restituie, să se adauge naturii din care s-au născut (. . .) ». Declarat anticalofilă, această operă refuză confortul vizual și emoțional, nu oferă teren propice melancoliilor și visărilor, evită grația, eleganța trăsăturilor, ca și rafinamentul raporturilor cromatice, pentru a propune și institui *prezențe* pe cît se poate *brute, opace, insondabile* în misterul alcătuirii lor lăuntrice. Din fereastră fictivă prin care să poți privi, tabloul devine un necunoscut care te privește. Masive, situate central, definite și izolate prin repetate încercuiri, sublinieri și accentuări, semnele Yvonnei Hasan au o impostare fermă și autoritară; rădăcinile lor își trag din adînc sevele pentru a asigura o creștere viguroasă. De altfel, între desenele în tuș și acuarelă arătate în expoziție s-a aflat și ciclul « Copacului ». O altă schemă de creștere care reține atenția artistei este aceea a dezvoltării helicoidale. Această mișcare se regăsește în cîteva « imagini textile » (împletituri din cîrpe colorate), proiectată în plan sub forma unei spirale în lentă desfășurare. « Imaginile textile » au constituit, de altfel, piesele de rezistență ale expoziției, impunîndu-se, în mod ciudat, ca lucrări de pictură, în mai mare măsură chiar decît cele realizate cu culori de ulei pe pînză și carton — o picturalitate densă, bogată în contraste și modulări, fastuos multicoloră și în același timp bine strunită de o simplă și sobră ordonanță compozițională. În aceste pseudo-tapiserii, Yvonne Hasan nu procedează asemenea artistului decorator, transpunînd un proiect întocmit în prealabil, ci improvizează, dă corp imaginilor sale din *aproape în aproape*, bizuindu-se totuși pe o schemă compozițională gîndită în mare și pe o paletă cromatică alcătuită din fîșiile de material textil dinainte pregătite. Acestui tip de creștere a imaginii îi corespunde, în pictura propriu-zisă, *sedimentarea* culorilor, în căutarea unei sobre prețiozități, care îngăduie bogate diferențieri calitative înăuntrul aceleiași valori semiobscure, cu cîteva licăriri de culoare vie între tonurile dense, suprasaturate. Suprafața picturală capătă astfel grosime și greutate, implicînd în mare măsură *tactilul*, atît prin rugozitățile și reliefările pastei cît și prin colajul de materiale cu rol de suport (pînză de sac lipită pe carton, bucăți de matrial textil șifonat, cutat, fragmente de tapete colorate și hîrtie de ambalaj, în unele desene). Se apelează astfel la materialele aflate la îndemînă, la tot felul de rămășițe și deșeuri ce nu mai pot avea nici un folos practic. Puse în noi contexte, aceste resturi se încarcă semantic. Apelul la tactilitate este foarte pronunțat și în « imaginile textile », care capătă de la distanță o înfățișare de blană, acroșînd lumina în multitudinea de protuberanțe ale fîșiilor de cîrpe răsucite și trecute printre firele urzelii. Totul capătă astfel nu numai greutate și profunzime, dar și căldură. Este familiaritatea lucrurilor pe care le-ai avut mult timp în preajmă, pe care le-ai atins și le-ai mînuit. În fond, lucrările Yvonnei Hasan nu sînt atît niște imagini cît niște obiecte expresive prin însăși substanțialitatea lor — obiecte de preț făcute din materiale derizorii, adunate laolaltă cu grijă de colecționar. Ceea ce le conferă semnificanță este punerea în relație.

Cătălin Guguianu, pictură, « Orizont » (sala « Atelier 35 »)

Și în această expoziție de debut, semnul deține întîietatea asupra imaginii. Intitulate « Semn activ », « Semn local », « Semn de gală », « Semn pentru apă », « Semn pentru gri », « Semn pentru do » etc., guașele lui Cătălin Guguianu prilejuiesc veritabile sărbători ale vizualității, trădează un senzoriu rafinat și o plăcere ludică a pictării, ascunzînd poate, sub aparența lor de virtuozitate și dezinvoltură, lipsa unei problematizări de natură spirituală mai adîncă. Se cam grăbesc tinerii noștri să ne ia ochii cu ușurința cu care știu să ia în stăpînire o suprafață și să o anime expresiv, înainte de a se hotărî ce anume au să ne spună! Ce-i drept, expoziția impune respect prin unitatea de viziune și abordare, în limitele unui expresionism abstract. Tema plastică a tuturor lucrărilor este de natură conflictuală: se confruntă semnul net conturat și ambianța cromatică agitată, confuză, care uneori îl agresează, iar alteori îl susține. « Transparența semnului — notează în catalog Mihai Ispir — dubla sa natură, materială și spirituală, expresie a luării în posesie a lumii prin geometria spiritului, întruchipează tema dominantă a noilor variațiuni (. . .) fastul dionisiac al paletei nu se rezolvă în senzualitate pură, ci într-o tensiune de tip expresionist ». Conflict, extincție, emergență, împăcare, turbulență, întețire, potolire, veselie, triumf — iată cîteva din conotațiile acestor variațiuni picturale cu pregnanță expresivă cavasifizionomică, ale căror tonuri, aplicate cu impetuozitate, dialoghează, se confruntă, se ciocnesc sau se împacă în mod spectaculos. Răvășite, azvîrlite de colo-colo, agitate ca de o hulă, tonurile își caută locul, își caută forma. Intervenția unor semne net geometrizate (cîteodată litere) în această ambianță a indeciziei și a provizoratului este ca un act de luare în stăpînire și ca o voință de a conferi sens — măcar o posibilitate de sens. În spații devastate, bîntuite de furia elementelor, avansează autoritar și rezistă asalturilor mari semne criptice, asemenea unor eroi ce sînt pe cale de a dobîndi izbînda, prevestind instaurarea unei ordini noi, aceea a umanului. Există în fiecare lucrare un cîmp pentru luptă și un cer pentru respirație.

https://biblioteca-digitala.ro

Dans ce numéro:

Le présent numéro s'ouvre par un éditorial consacré à l'importance du XIIIe Congrès du Parti Communiste Roumain et à la réélection du Camarade Nicolae Ceaușescu pur la fonction de Secrétaire général du parti; l'éditorial est suivi d'un large extrait du discours du Secrétaire général du PCR, le camarade Nicolae Ceaușescu, prononcé à l'occasion du XIIIe Congrès du parti qui s'est déroulé dans le courant du mois de novembre cette année. Le texte traite des principaux problèmes et des orientations de la culture et de l'art ainsi que de leur développement dans la période historique a venir.

Dans les pages suivantes on trouvera un ample article abondamment illustré: « Pas décisifs dans le développement de l'art monumental roumain » dû au critique d'art Mircea Grozdea, où l'auteur présente des créations d'art monumental — dont la valeur n'a cessé de croître durant cette dernière décennie — essayant de mettre en évidence leurs caractéristiques essentielles; ensuite un recueil de textes dus à des spécialistes bien connus reprend les débats portant sur la relation « couleur — espace pictural » abordés dans le no 5/1984; élargissant dans une certaine mesure le thème, le critique d'art Amelia Pavel analyse le problème de la couleur non seulement en tant que mode d'existence de l'espace pictural, mais aussi comme « expérience du temps », comme impliquant dans la démarche plastique une certaine prise de conscience de la temporalité (« Fonctions de la couleur », p. 6); l'ethnographe Paul Petrescu montre comment le paysan roumain réussit à créer — tant par la « picturalité » du mobilier et des objets décoratifs que par leur l'ordonnance chromatique — de véritables formes de spatialisation, un cadre spatial spécifique d'un réel intérêt du point de vue esthétique (« La couleur dans l'espace du logis paysan », p. 12); le pr Ion Sușală propose deux types d'espace pictural « étalon » dont la permanence et l'alternance semble caractériser tout au long de l'histoire de l'art « la vision », en fait si diversifiée, des peintres (« Espace topologique — espace tensionnel », p. 14); le pr Răzvan Theodorescu traite des relations d'inter-détermination de la forme plastique et du cadre historique — social-naturel-géographique, où apparaît l'œuvre d'art (« Espace chromatique-style-civilisation », p. 20); le jeune critique d'art Anca Vasiliu traite de la relation couleur espace dans les vitraux des grandes édifices romans et gothiques en France (« Au delà du vitrail », p. 24).

Une large place est accordée aux expositions; les chroniques sont signées par le pr Răzvan Theodorescu (exposition personnelle Pavel Codiță, p. 17), Theodor Redlow (« L'art graphique en Bulgarie »; p. 23; « Dessin — film d'animation », « Tapisseries », p. 37), A. Ionescu-Silvan (qui présente une récente exposition d'art africain dont les pièces apartiennent à des collectionneurs roumains, p. 30), Barbu Brezianu (« Une prestigieuse exposition d'art roumain à Athènes », p. 32), Octavian Barbosa (« Triennale internationale de pette sculpture, Budapest '84 », p. 34); enfin Theodor Redlow fait le tour d'horizon des expositions courantes. Sous la rubrique permanente « Livres/idées », le pr Dan Grigorescu présente le livre de Max Friedländer « De la peinture » (p. 9), Anca Bratu — l'ouvrage de Paul Petrescu et Elena Secoșanu intitulé « Le costume traditionnel de cérémonie du, paysan roumain » (p. 10), Vasile Dobrian — le volume « Etat de „dor" — poètes et peintres paysans », (p. 11). Le numéro comporte aussi des informations sur les présences artistiques roumaines à l'étranger et sur l'actualité artistique internationale.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro